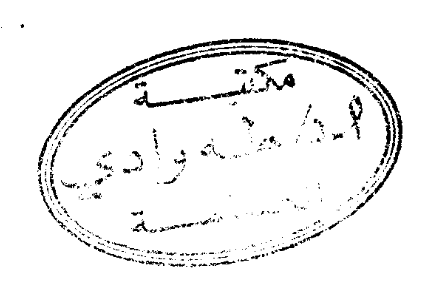
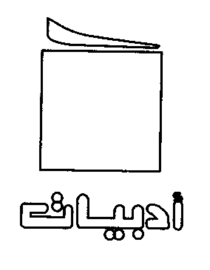
طه وادي

أدبيات

الرواية السياسية





الرِوايَةُ السِياسِيَّة

الدكتور طه وادي

الأستاذ بكلية الآداب - جامعة القاهرة



الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان

المحتويات

الصفحة	
١-٤	خطبة الافتتاح
٥-٣٠	الفصل الأول : قراءة رواية سياسية
٣١-٧٠	الفصل الثاني : الفن والسياسة في الرواية العربية المعاصرة
٧١-١١٤	الفصل الثالث : الرواية .. النقد .. السياسة
١١٥-١٣٢	الفصل الرابع : شخصية البطل في الرواية السياسية
١٣٣-١٥٤	الفصل الخامس : الصراع الأيديولوجي بين الأنا والآخر
١٥٥-١٧٠	الفصل السادس : الأندلس .. الحلم المفتقد
١٧١-١٩١	الفصل السابع : الراوي المشارك المتعدد
١٩٢-٢٠٩	الفصل الثامن : الرواية .. وأزمة جيل
٢١٠-٢٤٨	الفصل التاسع : جماليات النموذج .. تعارضات الرؤية
٢٤٩-٢٦٣	الفصل العاشر : محفوظ .. والرواية .. ونوبل
٢٦٤-٢٧٨	الفصل الحادي عشر : الكتابة السردية .. وأزمات الحرية
٢٧٩-٢٩٢	الهوامش
٢٩٣-٢٩٨	المصادر والمراجع

خُطبَةُ الافْتِتاح

« عشرُ سنواتٍ طوال ، وهو يحاولُ أنْ يَقبلَ الأمور . ولكن أية أمور؟!
أنْ يعترفَ ببساطة بأنّه قد ضيّعَ رجولتَه في سبيل الوطن . وما النفعُ ؟
لقد ضاعتْ رجولتُه وضاعَ الوطن ، وتبًا لكل شيء في هذا الكونِ الملعون »

غسان كنفاني

رواية « رجال في الشمس »

استطاعت (الروايةُ) العربية – في أقل من قرنٍ – أن تُحدث صدًى واسعًا في منظومة الثقافية المعاصرة . ورغم حداثة النشأة وصعوبة المراحل الأولى وعدم انتظام المسيرة ، فإنها استطاعت – في النهاية – أنْ تثبت وجودها الأدبي ، حتى في أشدِّ المجتمعاتِ العربية محافظةً . كما استطاعت أَنْ تُحوِّل آلياتِ المعرفة من الأذن والسماع إلى الرؤية والمشاهدة ، وبالتالي فقد تحوّلت العنايةُ من الشِّعر إلى السَّرْد ، وأصبحت « القصة ديوان العرب » ، وتحوّل مسارُ التاريخ الأدبي إلى « موسم الهجرة إلى الرواية » ، التي استطاع الكتَّاب – من خلالها – أَنْ يطرحوا همومَ الواقع العربي– وما أكثرها وأقساها – على مَنْ يريدون العزَّة لأمتهم ، والكرامة لمواطنيهم .

من هنا تُعدُّ (السياسة) محورًا هامًا من محاور الأدب العربي المعاصر



بصفة عامة - وفنون السرد بصفة خاصة ؛ إذْ لم يكن أمام المثقَّف العربي من سبيل إلا أنْ يلجأ إلى فنون السرد (يحكي) من خلال منظومتها أوجاعه وآلامه ، ويقصُّ أحواله وأشجانَه ، ويستشرف أحلامه وآماله . لذلك اتَّسع مجال (التجريب) - بشكل واسع - في أنواع القصّ ، حيث تتَّسع البنَى السرديَّة - عن طريق توظيف الأمثولة allegory ، ورواية اللارواية وقصة اللاقصة ، واستخدام القناع واستدعاء الشخصيات التراثية ، والبوح عن طريق تيّار الشعور ، وتوظيف الفانتازيا والأسطورة والخرافة . . وأحيانًا الخيال العلمي - لتشكيل تجارب قصصية غير موازية للواقع المعاش ، كما نجد على سبيل المثال - في بعض أعمال : نجيب محفوظ ، ورشيد بوجدرة ، والطيب صالح ، وعبد الرحمن منيف ، وغسّان كنفاني ، وإميل حبيبي، ومحمد شكري ، وفاضل العزاوي ، ونبيل سليمان ،وإبراهيم الكوني ، ومؤنس الرزاز . . وغيرهم .

إنَّ قضايا الفكر ومشكلات الأيديولوجيا أصبحت (التيمة) الرئيسة والمحور الغالب عند كثير من كتّاب الرواية العربية المعاصرة ، ولا سيّما مبدعي تيّار « قص الحداثة » ، الذين يتبنّون موضوعات السياسة وأساليب التجريب . وهؤلاء الكتَّاب يهدفون إلى القيام بوظيفة (تسييسِ) للقارئ أكثر من حرصهم على إمتاعه وتسليته ؛ من هنا يعمد كثير من الكتّاب الطليعيين - الذين يسبحون ضدّ تيار الخضوع والخنوع والرضا بالأمر الواقع - إلى تقديم تجارب قصصيَّة صادمة أوْ مدهشة على الأقل . . أملاً في أن يخرجوا قراءهم من حالة الغيبوبة ، التي يروْن أنهم يعيشونها .

***

وهذا الكتاب - الذي يُعدّ جديدًا في مجال النقد الروائي العربي المعاصر -

يتكوّن من عدة أبحاث ، تناقش قضيَّة علاقة السياسة – كموضوع – بالرواية كفنٍّ أدبي ، وتُبيِّن مدى علاقة (الشراكة) ، التي ينبغي أَنْ تُعقد بيْنهما ، حيث إنّ معظم كُتَّاب الرواية العربية قد عاصروا كثيرًا من الأحداث السياسية الجسام على المستوى الكوني (العالمي) ، والقومي (العربي) ، والمحلي (الوطني) . وما شاهده أبناء الأمَّة العربية – على مدى نصف قرن مضى – يُعدُّ أحداثًا جدّ خطيرة ؛ إذْ كان عليهم أَنْ يواجهوا أكثر من عدو – في مرحلة واحدة . كان عليهم أن يواجهوا الاستعمار العالمي الجديد ، ودولة إسرائيل ، وانحسار المدّ الديموقراطي – داخل الوطن . وتداخلت الخطوط والألوان والأشكال ، وغامت الحقيقة ، وغابت العدالة ، ومن ثمَّ لم يكن إلا التجارب السردية متنفَّسًا عن الآلام ، ومنقذًا من الضياع والضلال ، ورسالة هادفة ، تعمِّق الرؤية من أجل تغيير الواقع وتعديل المفاهيم ، والتطلع إلى مستقبل أفضل .

وإزاء اطراد توظيف السياسية في الرواية كان لا بد من رؤية نقدية ، توضِّح أهم المبادئ النقدية – التي ينبغي أنْ نتعامل بها مع هذا النوع الجديد من الرواية . وهذا هو ما حدا بي إلى وَضْع استراتيجيَّة نقديّة في مجال الرواية السياسية من خلال الحديث عن بعض نماذجها في الوطن العربي ، لأن هذه الظاهرة – « ظاهرة الرواية السياسية » – موجودة في الأقطار العربية كلها تقريبا . والذي لا ريْبَ فيه هو أنّ القيم الجمالية (تتداخل) وتتضافر مع الأفكار الأيديولوجية في الرواية السياسية ، ونظرًا لأنَّ كثيرًا من كتَّاب الرواية السياسية قد يغلبُ عندهم الوعي الأيديولوجي على الوعي الجمالي ، من هنا كانت ضرورة التأكيد على المستوى الجمالي في بنية الرواية السياسية اتساقًا من كون الرواية فنّا له طابعه الأدبي ، الذي ينبغي أنْ يعْلُوَ ولا يُعْلى عليه .

وقد قُدّمت معظم أبحاث الكتاب في مؤتمرات أدبية عربية في مصر وليبيا والجزائر و السعودية والأردن وبعض الجامعات الإسبانيّة . كما أنَّ الأبحاث

التي يضمها الكتاب تدرس الرواية في أقطار عربية مختلفة ، إيمانًا من المؤلف بأنَّ الوطن العربي (أمة واحدة) ، تحركها آلام مشتركة ، وتحدُوها آمال متقاربة . ولا ريب في أنّ ضمائر الكتَّاب - وهم طليعة مثقَّفي الأمة - هي التي تشعرهم بواجبهم القومي وتدفعهم إلى تشكيل تجارب سردية ملتزمة ، تُوقظ وعْي مواطنيهم ، وتُقَوِّي ، بصائرهم ، وترفع مستوى إيمانهم ، حتى يجدوا لأُمَّتِهم مكانًا يليق بها ، ومكانة تستحقُّها في عصر العولمة والكيانات الموحّدة في عالمٍ ، ليس فيه مكانٌ لضعيفٍ أو متخلف .

من هنا ، فإنَّ هذا الكتاب لا يهدف إلى بيان المبادئ النقديَّة الخاصَّة بتقويم الرواية السياسية فحسب ، وإنما يَهدِفُ - أيضا - إلى إيقاظ أبناء الأمة ، ومؤازرة كُتّاب الرواية التقدميّين - أملاً في مستقبل مشرق للحياة والفنِّ والإنسان ، في وطننا العربي الكبير .

إنْ أُريد إلا الإصلاحَ ما استطعتُ ، وما توفيقي إلا بالله - عليه توكلتُ وإليه أنيب .

القاهرة - الدقي :
٨ من ربيع الأول ١٤٢٣هـ
٢٠ من مايو ٢٠٠٢ مـ

المستعين بالله . . أبو محمد
د. طه عمران وادي
أستاذ النقد والأدب العربي الحديث
كلية الآداب - جامعة القاهرة

الفصلُ الأوّل

قراءة رواية سياسية

(١)

الرواية التي صارت (ديوان العرب) في العصر الحديث ، تسعى نحو الارتباط القوي بالواقع المعاصر ، ومحاولة تصوير أدقّ تفاصيله ، وعكس آلامه وأحلامه . والرواية - وهي تسعى نحو تحقيق ذلك - تُقدِّم موضوعاتها بجرأة وصراحة ، وتصوّر قضاياها مختلطة بطين الأرض ، ومخضَّبة بقضايا الواقع .

إنّ الروائي العربي المعاصر قد أصبح - اليوم - هو (المؤرّخ الحقيقي) لكثير من أحداث الأمّة وقضاياها ، من خلال شخصيات مأزومة فكريًا ، ومهمّشة اجتماعيًا ، ومغتربة إنسانيًا . وهذه الشخصيات ـ التي تعاني وتناضل من أجل نفي عذابات الذات وتحقيق أهداف المجتمع - صارتْ تشغل اليومَ - مكانة رفيعة في شرفات فنون القصّ .

إن معظم الشخصيات - التي تشكِّل منظومة العالم القصصي المعاصر - تنتمي إلى فئات مظلومةٍ ومناضلة في الوقت نفسه . فكثير من المظلومين - في التاريخ القديم والحديث - هم الذين يدافعون عن القيم الإنسانية النبيلة ، حتى يحموا غيرهم - من الأبرياء - من الآلام والمصاعب ، التي قد يتعرضون

لها ؛ لأنّ (السياسة) قد غدت المحرك الأوّل لمسيرة البشر في أيٍّ مجتمع ، لأنها هي التى تُحدِّد أصول الحكم ، وتنظِّم شئون الدولة ، على أساس من الوعي بهذا الدور الخطير والمؤثِّر . . اهتمَّت الرواية العربية المعاصرة بكثير من قضايا السياسة ، وبيان مدى تأثيرها على حياة الناس .

(٢)

بناء على ذلك ظهر ما يُعرف باسم « الرواية السياسية » political novel . وهي الرواية التي تلعبُ القضايا والموضوعات السياسية فيها الدور الغالب بشكل صريح أو رمزي . وكاتب الرواية السياسية ليس منتمياً - بالضرورة - إلى حزب من الأحزاب السياسية ، لكنّه (صاحب أيديولوجيا) ، يريد أن يُقنع بها قارءه بشكل صريح أو ضمنيٍّ . وهنا يدخل الكاتب مع قارئه -خاصةً الذي قد لا يكون متَّفقًا معه في الرأي أو مؤمنًا بما يطرح من عقيدة أو وجهة نظر - في تَحدٍّ صَعْب ؛ إذْ كيف يُقنع الروائيُّ منْ يختلف معه - سياسيّا - فيما يعتقد أنه الصواب . ويزيد من هذه الصعوبة أنَّ الأديب صاحب الرؤية المستنيرة ، يدرك - واعيا - أنَّ كاتب الرواية السياسية مطالب - أولاً وأخيرا - بأنْ يشكِّل رواية جيِّدة فنِّيا ، بالإضافة إلى تقديم رؤية سياسيَّة ، تتلاءم مع أهداف المجتمع وطموح الشرائح التقدُّميّة من أبنائه .

معنى ذلك أن :

الرواية السياسيّة =

١- رواية فنية مثل أية رواية مكتملة عناصر التشكيل .
+
٢ - وجهة نظر سياسيَّة تُشكّل قضيَّة رئيسيَّة فيها .

ونقّاد «علم اجتماع الأدب » - الذين اهتمُّوا كثيرًا بنقد الرواية من زاوية علاقتها بالمجتمع - يرون أنَّ الرواية قادرة على تقديم رؤية سياسيَّة ، بيد أنَّ هذه

الرؤية (فردية) إلى حدٍّ ما . ذلك أنَّ **الملحمة القديمة تعكس رؤية شموليّة للحياة ، في حين أن الرواية (ملحمة البرجوازية) في العصر الحديث ، تظهر الفجوة بين الفرد والعالم ، وتفرض واقعاً نثريًا (مبعثرًا) ، يظهر أزمة الذات واغترابها عن المجتمع .**

ويُشير الكاتب الألمانيّ « جوته » إلى أنّ الرواية الحديثة باعتبارها « ملحمة ذاتيَّة » يطالب فيها الكاتب بتصوير العالم بطريقته . وإذا كان لديْه طريقة خاصة في رؤية العالم أو وجهة نظر في السياسة ، فإنَّ ذلك يأتي من تلقاء نفسه ، بعد أنْ يكون قد شكَّل العناصر الرئيسيَّة لعمله الأدبيِّ .

وفي هذا السياق - كما يرى جورج لوكاتش - فإنَّ بطل الرواية كائن إشكاليٌّ وهامشيٌّ ، يواجه واقعًا اجتماعيّا خاليا من المعنى، وعليه (البطل) أنْ يخترع هذا المعنى المفتقد ، أو يَبحث عنه - رغم أنّ بحثه المثابر عنه ، قد ينتهي بالفشل[1] .

(٣)

إن بطل الرواية السياسيّة بطل (إشكاليٌ) ، يتحرّك - فنيّا - في إطار قضيّة أيديولوجيّة ، قد يَقْدِر على حَلّها أو يُخْفق ؛ أي أنّه قد يستطيع أنْ يُناضل عن عقيدته ، أو يسقُطَ صريعاً دونها .

الروايةُ المعاصرة حين تُعبِّر عن قضيَّة سياسية ، فإنّها تُضيف إلى وظائفها الفنِّيَّة وظيفة أخرى جديدة - لم تكن ضمن وظائفها - وهي الإقناعُ الأيديولوجي إزاء قضية سياسية ، قد تكون حادَّة وساخنةً ، لكنَّ الروائيَّ يحاوِل أَنْ يقدِّمها بطريقةٍ فَنيَّة هادئة ، حتى تُقرأ من الخصوم والأنصار ، وتكون مقبولة من كليْهما في آن واحد . فإذا أخذْنا رواية مثل « بيروت . . بيروت » (١٩٨٤) للكاتب السياسي صنع الله إبراهيم[2] ، نجده يُصوِّر فيها موضوعًا سياسيّا ،هو الحرب الأهلية في لبنان من خلال رواية فنيّة مثل أية

رواية أخرى ،لكنها تُعبِّر عن وجهة نظر كاتب عربيٍّ - في الحرب الأهلية (سنة ١٩٨٠) - مستعينا على ذلك بالوثائق المختلفة ، حيث يُقدِّم المؤلِّف ماضي لبنان من خلال معرض للصُّوَر ، يَصفها الراوي بإتقان ، حتى تكون معبِّرةً عن الماضي الجميل ، كما يُقدِّم -أيضا - بعض الوثائق من الصحف والإذاعة والتليفزيون ، بالإضافة إلى ما يشاهده بنفسه عن واقع الحياة اليومية في بيروت .

وحتى يؤكِّد المؤلِّف أنَّه يُعبِّرعن وجهة نظر خاصَّة في هذه القضيَّة السياسيَّة ، فإِنَّه يجعل الراوي / البطل . . أو (الراوي المشارك) ينفرد بسرد أحداث الرواية . والمؤلِّف لا يُعطي هذا البطل . . الراوي اسمًا - ربما لكي يوحي بقدر من الحياد الموضوعي في عرض القضية . وهذا جزء من الرواية - يأتي في شكْل (مونولوج) ذاتي - يعبّر فيه البطل عما أَحسَّه بعد أَنِ اطلع على بعض الوثائق الخاصَّة بفيلم تسجيليّ عن الحرب الأهلية في لبنان ،قدمتها له مخرجته أنطوانيت فخري من أجل أَنْ يَكتُب تعليقًا على الفيلم : « لزمتُ البيت في اليومين التاليين ، انقطعت خلالهما للكتب والوثائق التي زودتني بها أنطوانيت ، ولأول وهلة وجدت أني ضائع بين مغزى الأحداث ، ومدلولات الأسماء والأماكن . وضاعفَ من حيرتي تعدُّدُ وجهات النظر وتعارضُها فيما قرأته . كما أن كلاّ منها كان مسلحًا بترسانة من الحجج والبراهين القاطعة ، لكنّي لم ألبث أَنْ تبيَّنْتُ فائدة ذلك ؛ إذْ أتاح لي أن اتخذ منهج المقارنة بين الآراء المختلفة .وساعدني وديع بذاكرته ومشاهداته . وسرعان ما كنت أشق طريقي في شيء غير يسير من الجهد . » ويستمرُّ إلى أَنْ يقول : « وبدَت المشكلةُ اللبنانيَّةُ مثل لفافة ضخمة من شرائط متعدِّدة الألوان ، اشتبك بعضها ببعض ، حتى صار فصل إحداها عن الأخرى ضربًا من المستحيل . »[٣]

والراوي يرد الأزمة السياسيّة إلى طبيعة تكوين الشعب اللبناني وإِلى

تدخُّل بعض القوى العربية ، وإلى القضيّة الفلسطينيّة ، وإسرائيل . لكنه - في النهاية -لا ينحاز إلى رأي ، وإن كان قد قدَّم كلَّ الآراء ، لأنّ الأديبَ لا يريد أنْ يَقطع برأي محدَّد - وإنما يقدِّم صورةً بانوراميَّة لكل خيوط الأزمةِ ، ويترك قارءه يختار ما يشاء ، لأنّ هذه هي الطريقة المثلى في الإقناع الفنيّ إزاء قضية سياسية شائكة .

(٤)

كاتب الرواية السياسيّة يستطيع أن يَطرح رؤيته للعالم من خلال سرْد أحداث معاصرة ، أو من خلال تصوير (إطار تاريخي) خادع ، لكي يطرح أيديولوجيته السياسية بطريقة غير مباشرة ، كما نجد على سببل المثال - في رواية « **الزيني بركات** » (١٩٧٤) لجمال الغيطاني [٤]. وهذه الرواية تدور أحداثها - في نهاية عصر المماليك - قبيل احتلال العثمانيين لمصر (سنة ١٥١٧) ، حيث تُصوِّر الصراع السياسي بين السلطة ممثَّلة في الوالي الأمير خاير بك ، واثنين من معاونيه البصاصين ، المحتسبين ، هما : الزيني بركات بن موسى ، وزكريا ابن راضي ، والقوى الشعبية ممثلة في الشيخ أبو السعود الجارحي وسعيد الجهيني وغيرهما من شيوخ الأزهر وطلبته ، وبعض الشخصيات الفقيرة المظلومة .

ويُشكِّل المؤلفُ (تماثلاً) بين هذا الإطار التاريخي - الذي استلهمه من كتاب « **بدائع الزهور في وقائع الدهور** » للمؤرخ محمد بن أحمد بن إياس المصري - وبين حالة المجتمع المصري بعد نكسة سنة ١٩٦٧ . ويتضح ذلك من خلال الأبعاد الرمزيَّة والإيحائية للنص الروائي ، المستمدة من الإطار التاريخي القاتم الذى استوحاه .

الكاتب في هذه الرواية « يُقيم موازاة بين نص ابن إياس التاريخي ونص

الغيطاني الروائي . وهذا التوازي يكشف التشابه القائم بين مرحلتيْن تاريخيتين هما : مرحلة مصر تحت الحكم المملوكي وهزيمة العثمانيين لها ، ومصر في أواخر الستينيات وهزيمة ١٩٦٧ . »[٥]

ويرى ناقد آخر أنَّ رواية « الزيني بركات » « تكادُ تُعدُّ بحثًا في العنف السياسي في فترة اشتدت فيها المظالم . . كما أنها تُصوِّر التناقض بين الشعار والممارسة في الحياة السياسية . كما يتّضح من خلال هذه النصيحة التي يقدمها الزيني الداهية لكبير البصاصين زكريا : « لا بد أنْ تحتلَّ مكانة في قلوب الناس أكبر . غدًا اركب حصانك . دع رجلا من رجالك يرتدي ملابس فلاح ، وآخر من رجالك في ملابس مملوك ، ليضرب الثاني الأوّل ضربًا فظيعًا . وطبعًا يتصادف عبور موكبك . هنا ترجَّلْ أنت . انصف الفلاح واقبض على المملوك . أكثر من أشباه هذا يحببك اللّه إلى قلوب الخلق . . هذا يساعدنا في نشر العدالة وإقامة الميزان . »[٦]

وعلى هذا فإن التاريخ القديم والحديث ، يمكن أن يساعدا الكاتب الروائي على تقديم رواية سياسية جيِّدة ، تحمل وجهة نظر فكرية مستنيرة .

يقول غسّان كنفاني في إحدى قصصه :

« اليوم مأساة ، وغدًا مغامرة » .

إذن - ليس من مبرِّر يدعوك لليأس ، وما يقوله غسّان يدلُّ على موقف فلسفي من الحياة ، مدعَّم بكمٍّ هائل من التفاؤل . ذلك ما فهمته عنه . وسواء أصبت فهمك الحقيقي لمقولته - أو لم - فإن واقع حالك يقول : « اليوم مأساة ، وغدًا مغامرة »[٧] .

هكذا نجد بطل رواية « **النيل .. الطعم والرائحة** » - للكاتب الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل (١٩٨٨) - يكرر مقولة الروائي الفلسطيني غسّان

كنفاني على أنها حقيقة واقعية ، فحياة الإنسان المعاصر لن تخلو من مأساة - إن لم تكن اليوم فغدًا - لأننا نعيش مرحلة سياسية صعبة على كافة المستويات ، وأصعب ما فيها أن يقدر روائيٌّ على تصوير أبعادها ، وإقناع القارئ بها .

(٥)

إن الكاتب السياسيّ لا يدخل في مغامرة فنيّة صعبة مع قارئ ، قد يختلف معه - أيديولوجيًا فحسب ، وإنما قد يدخل أيضًا في مغامرة - غير مأمونة العواقب - مع السلطة السياسية الحاكمة التي قد يعارضها في الرأي أو يختلف عنها في المعتقد . الحديث في السياسة جدٌّ كلّ الجد ، فإذا ما حاول أديب أن يكتب من مقعد (المعارضة) أو يسبح ضدّ تيار الفكر السياسي السائد ، فقد تجر عليه كتاباته مخاطر لا تعدُّ ولا تُحصى . وثَمَّة كُتّاب كثيرون اعتقلوا أو نفوا أو منعوا من النشر أو صودرت بعض أعمالهم على الأقل . وما نموذج الشاعر محمود سامي البارودي (١٨٣٨ - ١٩٠٤) عنا ببعيد ،فقد عوقب بالإعدام ، ثم خفف بالنفي إلى جزيرة « سرنديب » في الهند مدة سبعة عشر عامًا - بسبب اشتراكه في أحداث الثورة العرابية - خلال الفترة من سنة ١٨٨٣ إلى ١٩٠٠ . وكَم تألَّم في أثناء ذلك النفي ، و بكى شعرًا حزينًا مثل قوله [٨] :

محا البينُ ما أبقتْ عيونُ المها منّي فشبتُ ولم أقض اللبانة من سني
عناءٌ ويأسٌ واشتياق وغـــــربة ألا شدّ ما ألقاه في الدهر من غَبنِ

ويختم القصيدة متضرعًا إلى الله - سبحانه وتعالى - قائلاً :

وإنّي - وإنْ طال المطالُ - لواثقٌ برحمة ربي فهو ذو الطَّوْلِ والمنِّ

وقد تعرَّض بعضُ كتاب الرواية المعاصرة للحبس والاعتقال أو الفصل من العمل أو الاغتيال الجسدي أو محاولة الاغتيال والقتل . ومن هؤلاء الكتاب على سبيل المثال : غسّان كنفاني ، ونجيب محفوظ ، وعبد الحكيم قاسم ،

وبهاء طاهر ، وفاروق خورشيد ، ولويس عوض ، ويوسف السباعي ، وعبد الرحمن منيف ، ونجيب الكيلاني ، ومحسن جاسم الموسوي ، ونبيل سليمان وغيرهم .

***

ما أشدّ حاجتنا في الوطن العربي إلى الجدل السّلميّ والحوار الهادئ بالحكمة والموعظة الحسنة . إنّ « قضية الديمقراطيّة هي قضية اليوم والغد ، ما في ذلك شك . وهي في أساسها طموحٌ إنسانيٌّ ومطلبٌ شعبيٌّ . وقد أصبحتْ - بالإضافة إلى هذا وذاك - توجُّهًا عالميًا ، ولكنها لا يمكنُ أن تكونَ « وصفة » تُفرض على الحكومات والشعوب ، مثل وصفة البنك الدولي . فالديمقراطية - فلسفة ، ونظامًا ، وممارسة - تختلف من بلد إلى بلد . كان هناك حتى وقت قريب « ديمقراطية شعبية » سقطت سقوطًا مدويًا في حجر التاريخ ، وعلى التاريخ أن يُفتِّش فيها لنتبيَّن أسباب سقوطها .

وإذا كنا نتحدث اليوم عن نمط سائد نسميه « الديمقراطيّة الغربية » ، فعلينا أن نتذكر أنها ديمقراطيات كثيرة ، وليست ديمقراطية واحدة ، فشتان ما بين الديمقراطية الرئاسيَّة ذات الحزبين الكبيرين في الولايات المتحدة الأمريكيّة ، والديمقراطيّة البرلمانيّة ذاتِ الأحزاب الكثيرة في بلد مثل إيطاليا . فالديمقراطيةُ نظام سياسيٌّ مرتبط بتركيبة اقتصاديّة اجتماعية ثقافية ذات جذور تاريخيّة .

وإذا كان ثمة قاسم مُشترك بين الديمقراطيات الغربية ، فهو أنها تقوم على مبدأ الصراع ، الذي يعني في المجال الاقتصادي المنافسة ، وفي المجال الاجتماعيّ الصراع الطبقي ، وفي المجال الثقافي حقّ الاختلاف ، وفي المجال السياسي التعدديّة الحزبيّة ، وهذه كلها أشياء يجب أن نتعلمها من الغرب ، لأنّ الحياة الإنسانية لا تستقيم بدون صراع . في مناخ الصراع تشحذ القوى ،

ويكثر الاختراع ، ويظهر الجديد القادر على البقاء ، ويختفي العتيق البالي [٩] . »

بيد أنَّ الصراع – الذي نتمناه لشعوبنا العربية – صراع يقوم على الحوار الفكريِّ الملتزم بمواريث هذه الأمة ومقدساتها ، ويعمل من أجل تحقيق العدالة والمساواة لكلِّ أبنائها ، حتى نكون جديرين بوصف الله – سبحانه وتعالى – لنا بقوله : ﴿كُنْتُمْ خَيْرَ أُمَّةٍ أُخْرِجَتْ لِلنَّاسِ تَأْمُرُونَ بِالْمَعْرُوفِ وَتَنْهَوْنَ عَنِ الْمُنْكَرِ﴾ [١٠]

مرة أخرى نقول :

إنَّ الصراع – الذي نأمله لتحقيق الديمقراطية في بلادنا – صراع (سلميٌّ فكريٌّ ، يقوم على الجدل والحوار بالحكمة والموعظة الحسنة ؛ إنَّه صراع من أجل التقدُّم والعدل والبناء ، والاتفاق على كلمة سواء ، توحِّد صفوف الأمة ، وتنشر الأمن والأمان بين كافَّة أبنائها . إنّه صراع يقومُ على دفع الناس بعضهم البعض ، حتى تعمر الأرض ، ويعم العدل ، وتنتشر الحرية في ربوع خير أمة .

(٦)

العمل الأدبيّ طموح فردي لرؤية العالم ، وقراءة النصِّ الأدبي تعني تفسير هذه الرؤية ومحاولة تحديد أبعادها ؛ أي أَنَّ « الخطاب النقديَّ يقرأ الواقع » من خلال عمل فَنيّ ، وينظر إلى النصِّ الأدبيِّ على أساس أنه انعكاسٌ عن وعي جماليّ وأيديولوجي للواقع الإنسانيِّ ، الذي ظهر فيه . « وليست الواقعيَّةُ سوى حضور الواقع في النص الأدبيِّ على هذه الصورة أو تلك ، أو حضور النص في الواقع أيضًا على الصورة أو تلك . » [١١]

هذه

والأنواع السرديَّةُ المختلفةُ في الوطن العربى ، تنضوي – في مجملها – في إطار عباءة واقعيَّة أدبيَّة رحبة ، تبدو – أحيانًا – بغير ضفاف . وهذه النصوص

السردية تصدر عن رؤية واقعيَّة ، تحاول من خلال (البطل الإشكاليّ) - الذي يُعدُّ أهمَّ عناصر بنائها - البحث عن وضع اجتماعي مناسب في مرحلة تحوُّل القيم ، وتغيُّر أنماط السلوك وتعقُّد العلاقات ، لذلك يرى الناقد الفرنسي « لوسيان جولدمان » أن الرواية مع كونها « وثيقة الارتباط بالفرديّة البرجوازيَّة ، فإنها تُعدُّ نقدًا للبرجوازيَّة أكثر منها تعبيرًا عن رؤيتها . »(١٢)

ولا ريب في أنَّ الروائيَّ حين يطرح نقدًا سياسيًا لمجتمعه ، فإنه - في الوقت نفسه - يُقدِّم رؤية مستنيرة وملتزمة له . معنى هذا أن الرواية - بحكم مضمونها الاجتماعيّ - تُقدِّم نقدًا للواقع ورؤية مستقبليَّة له في آن واحد .

(٧)

نعود بعد هذا إلى مركز الدائرة وهو : **كيف نقرأ رواية سياسيَّة ؟**

أول ما يتعرَّف عليه المتذوِّقُ : قارئًا أو ناقدًا - هو العنوان :

العنوان (مفتاح) **أساسيٌّ للدخول إلى تفسير عالم النص الأدبي،** وإن كان بعض الدارسين لا يولونه الاهتمام الكافي . **وهناك بعض العناوين تشي بمحتوى الشكل ، وتُشير إلى أنّ الرواية تحملُ رؤية سياسيَّة مثل :**

- **السائرون نيامًا ، تأليف سعد مكّاوي**
- **يوم قتِل الزعيمُ ، تأليف نجيب محفوظ**
- **الغرابة ، تأليف عبد الله العروي**
- **أحياء في البحر الميّت ، تأليف مؤنس الرزاز**
- **الرهينة ، تأليف زيد مطيع دماج**
- **الأرض يا سلمى ، تأليف محمد أحمد عبد الولي**
- **شرخ في تاريخ طويل ، تأليف هاني الراهب**
- **هموم الزمن الفلاقي ، تأليف محمد مفلاح**

- رجال تحت الشمس ، تأليف غسان كنفاني
- تمساح البحيرة ، تأليف إقبال بركة
- واحترقت بيروت ، تأليف غالب حمزة أبو الفرج
- غرناطة ، تأليف رضوى عاشور

ثمة عناوين روائية أخرى لا توحي بأن المضمون يحمل رؤية سياسيّة مثل :

- الشوارع الخلفية ، تأليف عبد الرحمن الشرقاوي
- الأنهار ، تأليف عبد الرحمن مجيد الربيعي
- النيل الطعم والرائحة ، تأليف إسماعيل فهد إسماعيل
- الكهف السحري ، تأليف طه وادي
- بيت الياسمين ، تأليف إبراهيم عبد المجيد
- ريح الجنوب ، تأليف عبد الحميد بن هدوجة
- الغيوم ومنابت الشجر ، تأليف عبد العزيز مشري
- الباب المفتوح ، تأليف لطيفة الزيات
- موسم الهجرة إلى الشمال ، تأليف الطيب صالح
- الضوء الهارب ، تأليف محمد برادة
- أبناء الصمت ، تأليف مجيد طوبيا
- حدّث أبو هريرة قال ، تأليف محمود المسعدي

وإذا كان العنوان دالا على محتوى الرواية فإنه – عند القراءة – يدعو إلى إيجاد قدر من العلاقة بينه وبين المحتوى . وإذا لم تكن ثمة علاقة واضحة ، فينبغي البحث عنها ، وتقديم تفسير يحلُّ شَفْرة هذا الغموض .

***

عندما نأتي إلى تحليل رواية سياسيّة ، فهذا معناه أننا يجب أنْ ندرسَ العناصر الأساسية التي تشكّلُ بنية أيّ نصٍّ سردي ، وهي تتمثل في :

١ - الراوي : الذي يروي الأحداث ، وبيان النمط الذي يمثله : الغائب العليم بكلِّ شيء - الراوي المشارك - الراوي المتعدِّد ، ثم توضيح نوعيَّةِ الوظيفةِ الجماليّة التي يقوم بها في النص تبعًا لبُعده أو قربه مما يروي .

٢ - الحدث الروائيّ : بيان مسيرة الحدث باعتباره مرتبطًا بالزمان السردي - داخل النصِّ . وهل زمان مسيرة الحدث زمان تَقليدي ، يسير في خط طُولي ممتد ، أم أنَّه زمان نفسي مستدير مُتقَطِّع ؟ ثم بيان علاقة إطار الحدث (القضية السياسية وغيرها) بالواقع الاجتماعي ، الذي يشير إليه محتوى النص ، لأنَّ الحدث الروائي لا يدور في فراغ ، وإنما يُوهم - غالبًا - بأنَّه يرصد تجربةً إنسانيَّة في واقع محدَّد ، له وجود متعيّن على خريطة مجتمع من المجتمعات ، لأن الفنون السرديَّة من أكثر الأنواع الأدبيّة (إيهامًا) بأنها تعكس حركة الواقع ، وتُصَوِّر مسيرة أفراده .

معنى هذا أنّ الحكايةَ القصصيّة يُمْكن أنْ يكون لها إطار مرجعي في الواقع المعاش ، وأنها تُصوِّر بعض الأزمات الفعليّة للبشر . الرواية - إذن - عمل أدبيّ متخيَّل ، لكنه دالٌ على مدلول متعيَّن ، هو الواقع الاجتماعيُّ ، وذلك يعني أنّ الحكاية القصصيّة تُقدّم نصف الحقيقة - إن لم تُقدِّم الحقيقة كلَّها ، أحيانا .

٣ - الزمان والمكان .. أو الزمكانية - كما يُسمِّيها الناقدُ باختين - من أهمِّ عناصر الرواية ، لأنّ الروايةَ الحديثة تدور أحداثها وأفعالها في واقع بشري مُحدَّد مكانيًا وزمانيًا [١٣] . ولا شكَّ أنّ ثمةَ رابطة فنيَّة قوية بين الحدث / القضية السياسية ، وبين المكان / الرحم ، الذي تنمو فيه الشخصية ، وبين الزمان / التاريخ ، الذي يردها إلى إطار مرجعي معروف ، في واقع متعيّن .

٤ - الشخصيَّة الروائية : في محاولة لتفسير نصٍّ قصصي ، يحمل رؤية سياسيَّةً ، ينبغي أَنْ نتأَمَّلَ الشخصيَّةَ ، من حيث كونها صاحبة (موقف) من

القضية التي يتحرك في إطارها الحدث الروائي ، على أساس أنَّ النص الذي يحمل بُعدًا سياسيًا ، نص إشكالي - يقدم أزمة تختلفُ وتتعدَّد إزاءها مواقف الشخصيات الروائية : تأييدًا ومعارضة ، إيجابًا وسلبًا ؛ وعلى هذا ينبغي أن نفرقَ بين نوعين من الأبطال في الرواية :

أ - البطل : hero أو protagonist .

ب - البطل الضد : non- hero أو anti- protagonist .

أولا- البطل :

النقد الروائي حين استعار مصطلح (البطل) من أدبيات النقد المسرحي ، فإن المجالين (المسرحي والروائي) لا يعنيان بذلك قوة جسدية ؛ وإنما المقصود بهذا - في المقام الأول - قوة معنويّة أخلاقية . فالبطل هو الذي يناضل من أجل تحقيق الأهداف السامية والأخلاق النبيلة ، وينشد البراءة والصدق والعدل بعيدًا عن إطار الغش والزيف والظلم . ولعل هذا ما أغرى شاعرًا كبيرًا مثل أبي تمام الطائي إلى أن يقول :

ولولا خلالٌ سنها الشعر ما درى بناةُ العلا من أين تُؤتى المكارمُ

فالبطولة هنا (بطولة أخلاقية) تذكرك بمعنى (الفتوة) والفتى في التراث العربي ، كما يجسدها عنترة العبسي حين قال :

إذا القومُ قالوا من فتى ؟ خلتُ أنني عنيت ، فلم أكسلْ ولم أتبلَّدِ

هناك مفهوم (ثانوي) لمعنى البطل - باعتباره مصطلحًا واسع الانتشار في فنون الدراما والسرد - وهو أنه يشغل (مساحة) واسعة في بنية النص ، ويقوم بأداء دور كبير في تحريك الحدث وتنمية الحبكة وتشكيل الصراع .

ثانيًا - البطل الضد أو اللابطل

إذا كان النوع الأوّل يُمثِّل البطل (الخير) ، الذي يبحثُ عن الحق والعدل

والخير والجمال ، فإنّ هذا النوعَ الثاني يمثِّل البطلَ (الشرير) ، ومعظم صفاته تتناقض مع صفات البطل التقليدية ، ويفتقر إلى صفات النبْل والسمُوّ في الحياة العامة والخاصة ، كما يفتقد إلى الهدف السامي والمثاليات النبيلة . وهو بطل أحمق فاسد ، غبي حينًا ، وخادع حينًا آخر . وقد يُمثِّلُ الشخصية الرافضة / المرفوضة . وهذا النوع من الشخصيات في عمل أدبي يمثّل (الخط المقابل) تمامًا للشخصيات الخيِّرة ، فهو الذي يُزكي الصّراع ، ويقوّي دائرة الحبكة ، ويحركُ مسيرة الحدث .

وهذه الشخصيّة قد لا تكون شريرة بمعنى مطلق ، لكنها تعمل على أساس أنها نِدّ ، أو خصم مضادٌ ، يقاوم الشخصية الأولى . ومعظم الأعمال الدراميّة والسرديّة تنهض على أساس أنّ الأبطال الخيِّرين النبلاء يشكّلون المحورَ الأوّل الأساسيّ ، والذين يقفون منهم موقفاً معاكساً ، يشغلون - فنيًا - مرتبةً تالية (١٤).

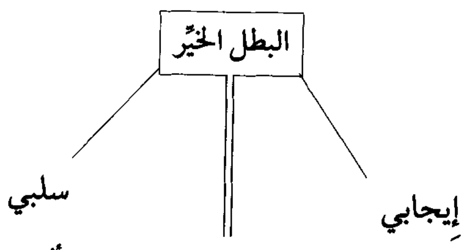
إن الرواية تُقدِّم (موازاة رمزية) لحركة البشر في الواقع ، ويصعب - بل يستحيل - أن يكون ثمةَ تجمُّع بشري - في أي زمان أو مكان - يخلو من الخيِّر والشرير ، أو من الطيب والوغد . معنى هذا أنَّ الرواية السياسيَّة - بصفة خاصَّة - يتشكَّل بناؤها الفنيُّ من نوعين (متقابلين) من الشخصيات هما :

البطل	البطل الضد
شخص خيِّر مُلتزم يبحث عن القيم السامية والحب النبيل .	شخص فاسد أو مخادع يقف ضد تحقيق الخير والحق والحب .
شخصيّة ناميّة رئيسة .	شخصيَّة متوسطة الأهمية فنيّا.
يشغل مساحة كبيرة .	يشغل مساحة أقل .

كذلك فإن البطل الخيِّر النبيل يمكن أنْ يكون إيجابيا مواجهًا ، يتحدَّى خصومه وأعداءه في الرواية . وتمثل ذلك شخصية (حمزة) في رواية « قصة

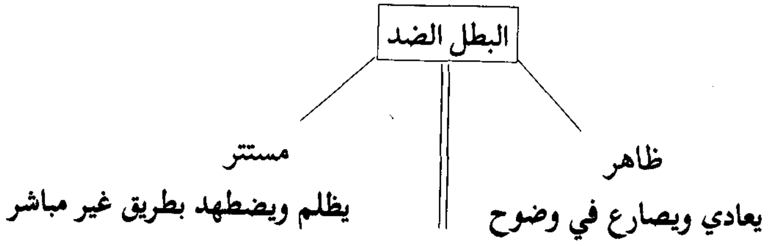
حب » ليوسف إدريس (١٩٥٦) . وهو بصفة عامّة بطل معظم الروايات ، التي تنتمي إلى الواقعية الاشتراكية المتفائلة ، أو قد يكون البطلُ الخيِّر سلبيًا خاضعًا مستسلمًا لقَدَره ومصيره ، من هنا تكون شخصيته أقربَ إلى شخصية الفرد (المغترب) ، الذي يتعرض للظلم والقهر والاستلاب - دون أنْ يفعل شيئًا سوى الاعتراض الصامت - كما نجد في شخصية (كمال عبد الجواد) في « ثلاثية » نجيب محفوظ .

الرسم التالي يوضح الفرق بين النموذجين :



يعاني ويتألم دون مواجهة   يقاوم ويناضل

أما البطل الضدُّ فإنّه يمكنُ أنْ يكون ظاهرًا واضحًا ، يبارز البطل الخيّر وجهًا لوجه ، أو مستترًا متخَفِّيًا ، يعادي الخيِّر ويقفُ ضدّ آمالهِ وأهدافِه من وراء حجاب ، بحيث لا يكاد يعرفُه البطلُ أحيانا . إنه مثل شيطانٍ رجيم تبدو أعماله الشريرة ، ويختفي شخصه الأثيم .



ثمة ملاحظة فنيّة شبه عامة في الرواية العربية المعاصرة ، وهي أنّ شخصية البطل الضد أو الشرير لا تقدّم بشكل واضحٍ أو مقنع - أحيانًا . فالآلام والمصائب والمظالم تتساقط على كثيرٍ من أبطال الروايات العربية ، بَيْد أنهم يكادون

لا يتبيَّنون بشكلٍ واضحٍ مَنْ يستغلونهم ، أو يظلمونهم ،أو يسرقون أحلامهم؛ من هنا يبدو معظم أبطال الروايات العربية شخصيات معذَّبة مغتربة غير متصالحة مع واقع معقد ، لا تكاد تتبيَّن فيه من عكر صفو حياتها أو ظلمها ، ولا حتى مَنْ سرق أفراحها أحيانًا . تُرى ، هل يرجِع ذلك إلى عنصر خاصٍّ في تكوين شخصية الإنسان العربي ؟

***

البطل الإشكالي problematic character

مصطلح نقدي جديد قدَّمه نقاد « علم اجتماع الأدب » ،منهم لوسيان جولدمان ، وهو شخصية تبحث عن القيم الأصيلة في واقع اجتماعي مضطرب من حيث السلوك والقيم ، وهو يتَّصف بقدرٍ من الوعي الفكري العميق ، لكنه عاجز عن إصلاح مجتمعه ، وعن القدرة على التعامل معه . إنه مثقَّف فكريًا ، لكنه غير قادر على الحركة سلوكيًا ؛ ومِنْ ثَمَّ ينتهي به الحال إلى أَنْ يُصبح شخصيَّة مهمَّشة مغتربة (١٥) .

وقد أصدر محمد عزام كتابًا يدور – نظريًا وتطبيقيًا – حول هذا الموضوع ، يذهب فيه إلى أنَّ : « الرواية العربيَّة الحديثة – بتقنياتها المعاصرة – فنٌّ مأخوذ عن أوربا . ولكنها – مضمونًا – تعالج قضايا المجتمع العربي ، وعلى رأسها قضية التعبير عن مثقفي الطبقة الوسطى . وعلى الغالب ، فالبطل في الرواية العربية ليس رأسماليًا ولا بروليتاريًا ، وإنما هو برجوازي متوسط أو صغير ، يحاول الصعود إلى مواقع برجوازية كبرى ، لكنه يصطدم بعشرات المعوقات . فإذا كان « فهلويًا » باع آجلاً بعاجل ، ولغ في فساد الواقع حتى أذنيْه . وليس كل أبطال الروايات سلبيِّين ، فهناك « البطل الإشكالي » الذي يشمئز من موقف « الفهلوي » . والإشكالية من أبرز سماتِ الأدب الحديث ؛ وذلك أنها تشحنه بالتوتر والغموض ، على عكس ما نجده في الآداب القديمة

من اطمئنان و وضوح وصنعة فنية . والواقع أن جماليات الأدب الحديث الجديدة لم تعد تهتم بجماليات الأدب القديم ، فبات الأدبُ يُثير القارئ ، ويوقظة إزاء المشكلات التي لا يدَّعي القدرة على حَلِّها .

إنّ لدينا نموذجين للبطل الإشكالي في الرواية العربية الحديثة :

الأول : هو (الإشكالي الحضاري) الذي تثقف في الغرب مباشرة .

الثاني : هو (الإشكالي الثوري) الذي تمثل الغرب وقيمه من خلال قراءاته .

ولا شكّ أنّ امتلاك هذه الثقافة في مجتمعات العالم الثالث ، وهو - في الوقت نفسه - مسئولية تاريخية يحاسَب هؤلاء على التقصير فيها ، ذلك أن المثقفين هم الطليعة القائدة في تطوير بلدانهم ، بما يمتلكون من نموذج حضاري . المثقَّف الذي يحمل قيمًا نبيلة ، يبحث عنها في عالم مُتدهْور . والطليعي الذي يرغب في تأكيد قيمه الإنسانيَّة في مجتمع مُتهرِّئ هما البطلان اللذان سيتحولان إلى إشكاليَّين عندما يجابهان بمئات المصاعب التي ستحطم مطامحهما ، فيلجآن إلى التقوقع والانعزال .

ومعاناة الإشكاليّ التي تتمثل في رغبته الملحة في التغيير لصالح رؤاه الحضاريَّة ،وهي معاناة المصلحين الذين سيتصدَّى لهم كل مَنْ تُسحب الأرضُ من تحت أقدامهم . علمًا بأنّ شخصية الإشكاليّ غالبًا ما تكتفي بالرغبة في الأحلام والتغيير ، دون أنْ تتعدّى هذه الرغبة إلى مجالِ العمل والممارسة ، ذلك أنَّه إذا فعل ، فإنه يتحوَّل إلى بطل إيجابي مُنْتمٍ ، فيفتقد إشكاليته .

إنّ البطل الإشكاليّ بطل نظري لا عملي ، وهو غالبًا ما يكتفي بالإشارة إلى الخطأ دون أنْ يشارك في إزالته . وهذا الموقفُ الدقيق يجعل الإشكاليّ مع وضد في آنٍ واحد . إنه مع الرغبة في الأحلام ، لكن دون أن يتعدّى ذلك إلى الممارسة . إنه

موقفُ الوسط بين البطل الإيجابي والبطل السلبي ، فإذا كان موقفُ الإصلاح ينظِّمه في عداد الأبطال الإيجابيين ، فإن موقف الاكتفاء بالتأمُّل النظريِّ وعدم المساهمة الفعليّة في البناء ، ينظِّمُه في عداد الأبطال السلبيِّين الذين يكتفون بمجرَّد النظر إلى « روما وهي تحترق » .

وقد يتساءل البعض عن معنى وقوف الإشكالي هكذا ، في برزخ المعاناة المريرة . والواقع أنه هو نفسه لا يستطيع أنْ يغيِّر من قدره شيئًا فهو كأبطال التراجيديا الإغريقية ، يواجهون أقدارهم بشجاعة دون أن يستطيعوا لها تبديلاً ، ذلك أن متطلبات الواقع وأجهزته ، تقف بالمرصاد لكل محاولة تغيير ، فيواجَه الإشكالي بآلاف المعوقات التي تحيد هذا الحالم ، وتُهمِّشه - إنْ لم تهشِّمه -واضعة إياه بين السيف والجدار (١٦) .

من هذا ، يتضح أنّ صورة البطل الإشكالي تعكس شخصية إنسان مثقّف ، يدفعه الوعي بدوره إلى التصدّي لتغيير واقعه وإصلاحه ، لكنه يعجز بسبب وجود كثير من المعوّقات المادية والمعنوية ، فيسقط نتيجة الصراع الحادّ بين الرغبة وعدم القدرة ، ويصبح شخصية مأزومة مهمّشة أو متشيِّئة أو مغتربة .

***

البطل الروائي بين الأيديولوجي والجمالي

وضح من خلال دراستنا السابقة لمصطلحات : البطل - البطل الضدّ - البطل الإشكالي ، أنَّ التفرقة بينهما قائمة - إلى حدٍّ كبير - على أساس قراءة المضمون ، والدور الذي يقوم به البطل في الرواية ، والموقف الفكري الذي يُمثله في الواقع . فالبطل خيِّر ، إذا كان يبحث عن الحق والخير لنفسه وللآخرين . وهو بطل ضدٌّ ، لأنه شرِّير ضد تحقيق الخير لنفسه وللآخرين . كما أنه إشكالي ، لأنه يقع ضحيَّة عدم القدرة على إحداث موازنة بين الفكر/ الوعي ، وبين الحركة / السلوك .

وفي تقديري أنَّ التفرقة بين أبطالِ الروايات تقوم على طبيعة (الدور) الذي يلعبونه في الرواية ، ويمثِّلونه في الواقع ، تجعلنا نهتمُّ برؤية الواقع في الرواية بأكثر مما نهتم برؤية الرواية في الفن . ومع احترامنا الشديد لكل مجال جديد في الثقافة ، فإننا نرى أن « علم اجتماع الأدب » أقرب إلى مجالات علم الاجتماع ، وبعيد - إلى حد كبير - عن دراسة الأدب باعتباره فنّا من فنون القول ، له قواعده الجمالية الخاصة . بناء على ذلك فإننا نُفضّل أن يكون منظور دراسة البطل الروائي منظورًا جماليًا أدبيًا أكثر من كونه منظورًا اجتماعيًا أيديولوجيا . ليس ثمة مجال معرفي أفضل من آخر ، لكننا في عصر التخصص الدقيق ، الذي يلزم كل دارس بأن يبحث عن الحقيقة التي ينشدها في حقله ، وليس في حقول الآخرين .

مثال تطبيقي

نتوقَّف - في نهاية هذا الفصل - عند رواية « **عصر واوا** » [١٧]، للكاتب فؤاد قنديل [١٨] ؛ باعتبارها مثالاً للرواية السياسية العربية المعاصرة . أما « واوا » الذي وظف الكاتب اسمه فنيّا (عنوانًا) للرواية ؛ فاسمه الحقيقي « أنور القرش » يعمل سائق تاكسي ، وفي الوقت نفسه يساعد بعض كبار موظفي البوليس في تجارة المخدِّرات . ويحمل اسمه الحقيقي (القرش) دلالة رمزية ، فالقرش نوع كبير من السمك . ومعروف - في إطار عالم البحار - أن السمك الكبير يأكل الصغير . كما أن كنيته (واوا) تشير إلى أنه سوف يُحدث جرحًا في الآخرين ، حيث اغتصب سلوى ، وسبَّب لزوجها شريف كثيرًا من المصائب والآلام الجسديَّة والنفسية .

نودُّ أن نشير - في البداية - إلى أنّ المؤلف يحمِّل أسماء الشخصيات دلالات (رمزية) واضحة ومقصودة مثل :

عبد الرحمن شمعة : مدرس علوم زميل البطل شريف في المدرسة . وهو

شخص متديِّن ، يمثل الوجه المشرق للإنسان الملتزم ، ويجدُ عنده بطل الرواية (شريف) حلولاً شافية لبعض ما يصادفه من أزمات . فكلمة شمعة تدل على أن صاحبها ينير الطريق للآخرين ، حتى لو حرق نفسه .

منير البدري : صديق شريف الذي يعمل صحفيًا . يقف بجواره ، وينشر بعض الحقائق عن قضية اغتصاب سلوى والاعتداء على زوجها شريف ؛ ومن هنا ، يسمّى (منير) على أساس أنه يضيء الفكر ، وينشر المعرفة .

سلوى : اسم الزوجة / المعتدى عليها ، وكانت مصدر الحب والعزاء للزوج عن كل ما يفقد من حرمان في الحياة .

شريف : اسم بطل الرواية ، وهو يدلُّ على النبل والشرف والسموّ . كما أنه يعمل مدرس تاريخ ؛ دلالة على أنه يعرف تاريخ وطنه وقضايا شعبه .

لا نريد أن نستفيض ؛ وإنما حسبنا الإشارة إلى أنَّ الكاتب - هنا - قد تعمَّد أَنْ يعطيَ عنوان الرواية ، ومعظم أسماء الشخصيات الخيِّرة والشريرة ، دلالات رمزية واضحة ، وإنْ كان الأفضل - فيما نرى - أنْ يكتفي باسم واحد ، أو اسمين فقط ، حتى لا تبدو القصدية الرمزية مباشرة ، وحتى لا يكشف للقارئ عن طبيعة الشخصية ونوعية النموذج البشري - الذي تمثله - بشكل واضح وبسيط .

***

مضمونُ الرواية : يُصورِّ حياة زوجين سعيديْن : شريف وسلوى . ورغم أن حياتهما تخلو من الأطفال - بسبب عجز شريف ، وضعف قلب سلوى - فقد رضي الزوجان بحياتهما ، واكتفيا بالحبِّ عن فقد الولد ، واليسر في المال ، لأنَّ الزوجة لا تعمل ، والزوج يدرس مادة التاريخ ، وهي مهنة لا تغري بدروس خصوصية .

فجأة تَعكَّر صفو الحياة ، وشابت سماء المحبة غمائم سود ، بعد اغتصاب «واوا» لسلوى ، واعتداء عصابة زعيم (مركز القوى) الذي يعمل في الظاهر لواء شرطة ، وفي الباطن تاجر مخدرات على الزوج . يزيدُ الأمر سوءًا أن سلوى تحمل بعد اعتداء «واوا» عليها ، وتصر على إجراء عملية إجهاض . بعد ذلك تكتشف - وهذه (مصادفة) قَدَريّة ، مصنوعة - أنَّ الجنين المجهض كان ابنًا شرعيًا لشريف ، وليس ابن سفاح لواوا - كما كانت سلوى تظن وتخشى . ثم تموت سلوى - بعد العملية - حسرة وكمدًا .

ورغم مساعدة الزميل عبد الرحمن شمعة ، والصحفي منير البدري الذي نشر مأساته في الجريدة ، وجاره ضابط الشرطة سليمان الملط الذي ساعده في القبض على « واوا» الجاني ، فإنّ ذلك كلّه لا يحول بينه وبين عصابة اللواء ، لأنَّ « واوا » اشترط على زعيم العصابة أن يفرج عنه ، نظير أنْ يرد إليه ما عنده من صفقة مخدرات ، يقدر ثمنها بعشرة مليون دولار . بعد التعذيب « سأله الباشا : هل ستسحب البلاغ ؟

هز شريف رأسه وقال : ليس بعد أن تقول لي لماذا ؟

بات واضحًا للباشا ورجاله أنَّ شريف على نحوله ، ليس سهلاً قهره . سأله الباشا : هل تعرف قيمتك ؟

- نعم .
- ما هي ؟
-صفر .
- أنت غبي .

متماسكًا قال شريف : قدِّرها أنت .

- لازم كلُّ إنسان يعرف قيمته .
- قلت لك . . أنت عندي تساوي ١٠ مليون دولار .

- مستحيل . . أنا أعرف نفسي تماما . . أنا مجرد صفر .
- كنت صفراً . . أما الآن فقد أضيفت إلى يسارك ٦ أصفار و واحد .
- أنا لا زلت صفراً .
- بعد أن تسحب بلاغك ستعود لحجمك الطبيعي .
فكر شريف أن يدخل من باب آخر : هل تعرف ما فعل ؟
- لا يعنيني ما فعل واوا ، يعنيني فقط أنَّ البوليس قبض عليه ، وهو قادم إليّ بعشرة مليون دولار بضاعة .
- لكنه . .
- طظ
- أليس لك أخت أو بنت ؟
صرخ الباشا فجأة : ستسحب بلاغك وإلا دفنتك حيّا » [١٩] .

رغم الاعتقال والتعذيب المتكرِّر ، فإنَّ البطل شريف لم يسحب بلاغه ، ولم يخش زعيم العصابة . بعد ذلك تحوَّل الشخص المستسلم إلى بطل متمرِّد ، لكنه لم يجد مَنْ يساعده ، وتنتهي الرواية (نهاية مفتوحة) بهذه الفقرة :

« وفي ميدان التحرير[٢٠] توقف وتأمل التمثال المهيب . . تخطى السور الشائك . . سار على الحشيش المبتل . . دنا من التمثال المهيب الذي كان صاحبه ينظر إلى أعلى . . تنهد وهو يُحِسُّ بالخور والانهيار . . تهدَّل جسده إلى الأرض . . وضع رأسه تحت قدمي التمثال وتمدَّد . ساد هدوء نسبي وسكينة ، وكان العالم . . ينتظر لغة أخرى . كان الكون يرهف السمع . . ينتظر أنْ ينطلق أحد بحرف وبأي لغة . » [٢١]

***

المضمون - في أي عمل أدبي - معادل موضوعي وموازاة رمزية لحقيقة من

حقائق الواقع الاجتماعي . فما الذي يدل عليه مضمون هذه الرواية السياسيّة ؟

يشي مضمون هذه الرواية - بقدر من الوضوح - إلى أنَّ الشرفاء والضعفاء ، لم يعودوا قادرين على أنْ يعيشوا آمنين مطمئنِّين على أنفسهم وذويهم في عصر اضطربت فيه القيم والأخلاق ، وانحطَّت قواعد السلوك . فالقوةُ الجاهلةُ الغاشمة (واوا) تعتدي على الضعفاء والفقراء . لكن أيُّ عدوان هو ؟ إنه عدوان على العِرْض والشرف ، أغلى ما يملك الإنسان . وهذا ما يؤكِّده الشاعر الحكيم زهير بن أبي سلمى :

ومَنْ لم يَذُد عن حوضه بسلاحه يُهدمْ ، ومن لا يظلم الناسَ يُظلم

كما أنَّ منبع العدل والحماية صار مصدر الظلم والغدر ؛ فلواء الشرطة - رمز السلطة السياسية العسكريّة - بدلاً من حماية الناس ورعايتهم ، يتاجر في المخدرات ، ويعتدي على الضعفاء الشرفاء . وهنا نشير إلى أن شخصية البطل / الضد الذي يمثل الشر والقوى المضادة للخيْر - في الرواية العربية المعاصرة - لا تصوَّر بالقدْر الفنيِّ الكافي ، الذي يجعل وجوده في النص -لا في الحياة - مبرَّرًا ومقنعًا فنيًا . ويبدو أن المؤلف نفسه كان يدرك ذلك حين علَّق على ما أحسَّه البطل بعد الاعتداء على زوجته . . « كان حتمًا أن تلتهم (نار الغيظ) أعصابه وفكره قبل لحمه وعظامه ، وهو لا يستطيع دفعها . ما الذي يُمكن أَنْ يفعله مع خَصْمٍ مجهول . »(٢٢)

كذلك نجد المؤلِّفَ يُشير - سردًا - إلى أنَّ صديق البطل عبد الرحمن شمعة « اعتُقل منذ شهرين ضمن مائتين من أعضاء الجماعات الدينية بتهمة قلب نظام الحكم . ونُشرت في الصحف صورتهم مع بعض البنادق . بعد التحقيق اكتشفوا براءته وأنه لا علاقة له بهذا التنظيم السري المزعوم . »(٢٣)

فقط (جملة واحدة) يختصر بها الراوي - نيابة عن المؤلف - اعتقال مائتي

شخص ومنهم واحد من الشخصيات الرئيسية في الرواية . لكنه لا يوضِّح كيف تمَّ أو اكتشف هذا الخطأ ، ولا ماذا حدث له في أثناء الاعتقال - خَاصة وأنَّ الراوي متعاطف بدرجة كبيرة مع هذه الشخصية التي تقوم بدور المخلص والمنقذ من الضلال بالنسبة لبطل الرواية .

يبدو أن كثيراً من روائيِّينا لا يجيدون تصوير الشخصيات الشريرة، وتقديم هذا النموذج - نموذج البطل الضدّ والخصم والشرير - بطريقة فنية مقنعة . إنّه يقدّم مثل غول مفترس ، يقف - بعيداً - في الخلفية بالمرصاد للأبرياء - دون أن يوضّح المؤلف - بدرجة كافية - سر انحرافه وميله إلى الشرّ والعدوان .

***

وضح مما سبق أن «عصر واوا » رواية سياسيَّة ، تحاول أَنْ تنقد أوضاع بعض مراكز القوى الحاكمة ، التي تستغل سلطانها في نشر الفساد المادي والأخلاقي في المجتمع ، وكيف أنها تضطهد الأبرياء وتظلمهم ، وتناصر معدومي الضمير والجهلاء ، وتتعاون معهم . ونتيجة لهذا الجدل القائم بين : العدل والظلم ، الحق والباطل ، الشرف والخيانة ، الديمقراطية والاستبداد ، نجد أنَّ شخصيات الرواية تنقسم إِلى نوعين متضادَّين من حيث النمط والوظيفة :

أولا - الشخصيات الخيِّرة المظلومة : التي ترغب في العدل ، وتبحث عن الحق ، وتنشد الديمقراطية والمساواة ، تشكِّل منظومة الشخصيات الرئيسية ، التي تحرك مسيرة الحدث الروائي - في مجملها . ونجد ذلك في الشخصيات التالية :

شريف - سلوى - عبد الرحمن شمعة - منير البدري - النقيب سليمان الملط - ملاك مدرس اللغة الإِنجليزية - فريد السخن (والد سلوى) - أليفة

(أخت شريف) - تامر ، طارق ، هشام (تلاميذ) .

ثانيا - الشخصيات الشريرة أقل عدداً : وتتركّز في اثنين هما : واوا (أنور القرش) السائق الأحمق الشرير الذي اعتدى على سلوى ، ثم لواء الشرطة أو الباشا - الذي لم يُسمِّه المؤلف . ولم يَسبُر أغواره الداخلية ، ولا أغوار « واوا » نفسه - الذي سَمَّى الرواية باسمه . وعدم التوازي في عدد الشخصيات لم يحل دون قيام الصّراع في الرواية واستمراره بين المقموع والقامع سياسيّا واجتماعيّا .

ملاحظة أخيرة نودُّ أن نشير إليها ، وهي أنَّ المؤلف يتوقف وقفات دالة ، ليصف بعض الأماكن التي تحدث فيها مواقف السقوط الأخلاقي (اغتصاب سلوى) ، والاجتماعي / السياسي (الاعتداء على شريف) . ومنْ مشاهد الوصف ، نجد هذا الموقف الذي يصوِّر فيه الكاتب نفسيَّة شريف بعد المأساة المزدوجة لزوجته وله : « استيقظ من نومه الممزق . . فوجد أنَّ الشمس تجوسُ خلال الشقة . تذكر - والصداع سجان يصر على تحطيم رأسه - كارثته الفريدة . كان يحسب أنّ الشمس لنْ تسطع . . أطلَّ على الشارع من فتحة ضيقة ،ألفاه كما هو يموج بالحركة المجنونة . . الحياة مصرَّة على الاستمرار - رغم كُلِّ ما حدث . يبدو أنها ستمضي ، حتى لو لم تجد غير القبور . . » [٢٤]

إنّ الشخصية حين (تتصالح) مع المكانِ في الرواية ، فهذا يعني أنّ الحكايةَ تسير نحو التوفيق والنجاح ، أما إذا حدث (نفور) وعدم رضا من الشخصية إزاء المكان ، فإنَّ هذا يعني الإخفاق والفشل بالنسبة للأزمة التي تعاني منها الشخصيات الخيِّرة . ويُمكن أنْ نوضِّح دلالة ذلك فيما يلي :

١ - تَوافق الشخصيّة مع المكان = تقدُّم البطل ونجاحه .

٢ - سخط الشخصيّة على المكان = فشل البطل وهزيمته

هكذا ، نستطيع القول بأنّ فؤاد قنديل قدَّم رواية سياسيّة جيّدة ، رغم بعض المآخذ الفنية التي ذكرناها . . أو لم نذكرها .

***

وبعد ..

فإني آمل أن توضح هذه المقدمة المختصرة بعض المفاتيح النقدية ، التي تساعد على قراءة رواية سياسية في عصر ، أصبحت فيه قضايا السياسية على مرمى حجر من كل منا في العصر الحديث . كما أن الإنسان العربي - اليوم - يسعى جاهدًا من أجل تحقيق مكاسب سياسية لنفسه وللآخرين ، كما يحاول - أيضًا - تطوير رؤيته في الحياة والأدب والنقد ، من أجل مستقبل أفضل للإنسان العربي المقموع / المضطهد / المغترب . . في عصر العوْلمة وزمن الإرهاب المنظم والعنف التكنولوجي والديمقراطية المستبدة .

الفصل الثاني
الفن .. والسياسة
في الرواية العربية المعاصرة

١ - المنظور .. والمفهوم (*)

أصبحت السياسة - اليوم - تُمثِّلُ أحد الاهتمامات الرئيسية ، التي تشغل بال معظم البشر بصفة عامة ، والمثقفين منهم خاصة ، حتى ليسهل تعريف إنسان هذا العصر بأنه « حيوان سياسي » . وهذا الاهتمام بـ (السياسة) تفرضه طبيعة الحياة في مجتمعات تناضل من أجل إثبات الوجود ، ونفي الظلم عن الوطن والمواطن . كما أن عالم اليوم صار - بفضل وسائل الاتصال الحديثة - قرية صغيرة !

إذا كان الوعي بقضايا السياسة يفرض مثل هذه الهيْمنة على الإنسان المعاصر ، فإن بحثنا مشغول - ابتداء - بالكشف عن : **العلاقة الجدليّة بين السياسة والرواية ، وبيان إلى أي مدًى ، يُشكّل الروائي العربي مفردات عالم الرواية بوعي من القضايا السياسية الجادة والملتهبة كما يعكسها الواقع العربي ، ثم تحديد مدى العلاقة بين السياسة والفن داخل بنية الخطاب الروائي ، وهل هذه العلاقة مثمرة ومفيدة أم مقحمة وضارّة ؟ وأخيراً ، ما المعايير التي تتيح للناقد وصف عمل روائي وتصنيفه على أنّه « رواية سياسية » ؟**

وقد حاولنا أن نختبر هذه المقولة النقدية من خلال الرواية ، التي شغلتُ بها : ناقداً ومُبدعًا ، « لأن الرواية - بوصفها جنسًا أدبيًا صاعدًا - تُعدُّ أكثر استشفافًا من الحاسة الملهمة ، وأكثر ثوريَّة من الثورة ، وفي كل مراحلها تطمح لأنْ تكون ضمير الشعب في نضاله المرير ، وتطلّعه إلى التحرُّر الوطني والتقدم الاجتماعي ، وفي سعيه للأفضل والأحسن ، كما أنها مدعُوّة لأن تلعب دورها ، لا في رصد ما هو رماد خامد ميت في أوضاعنا الراهنة ، بل ما هو متوهجٌ متفجّر حيٌّ في هذه الأوضاع ، وهو كثير لمن يملك درجة كافية من الارتفاع في الملاحظة ، وفي دقتها ونفاذها إلى لبّ الأشياء ، إلى الجوهر الذي هو مستقبلي الاتجاه دائمًا ، من هنا يغدو دور البطل الإيجابي ضرورة تاريخية ، اجتماعية روائية . . . » (١)

بقي في التقديم والتمهيد لبحثنا هذا أن نشير إلى أننا لنْ نختبر هذه القضية - قضية العلاقة بين السياسة والرواية - عبر تاريخ الرواية العربية ، الذي يمتدُّ إلى حوالى قرْن من الزمان ، وإنما سوف نكتفي برصد أهم تجليات هذه الظاهرة الأدبية عند بعض الروائيّين الجُدد المعاصرين في أقطار عربية مختلفة ، حيث إننا غير مشغولين - هنا - بالدرس التاريخي للظاهرة ، وإنما بالرصد الفني لها ، وبيان أشكال التجلّي ، التي تظهر بها ، وتقوم على أساسها ، وتعطي الرواية العربية المعاصرة نسقها الخاص في التشكيل .

ماذا نعني بمفهوم : (المعاصرة) ، حين نصف به الرواية العربية ؟

المعاصرة : مصطلح ذو دلالتيْن : إحداهما تاريخية زمنية ، والأخرى نقدية أدبية ؛ **فالمعاصرة (تاريخيًا) تكاد لا تتجاوز ثلث قرن من الزمان** ، وهي فترة زمنية تستوعب حركة (جيل) من الأجيال ، وعمر الجيل - على وجه التقريب - ثلث قرن ، أيْ حوالى ثلاثين سنة .

أما المعاصرة باعتبارها مصطلحا (نقديًا) ، فإننا نصفُ بها الأدب - أو الأديب

- إذا كان يكتب بأحدث الأساليب والأدوات الفنية ، التي حققها النوع الأدبي الذي ينتمي إليه .

وهذا التداخل في توظيف المصطلح ، يجعلنا نصرح بأنَّ كلمة (المعاصرة) التي استخدمت في عنوان هذه الدراسة نعني بها : **الدلالة الفنية النقدية وليست التاريخية الزمنية .**

***

٢ - السياسة .. باعتبارها نسقا اجتماعيا

فكرت - لحظة بيني وبين نفسي - وأنا أتهيأ لإعداد هذا البحث ، أن يكون العنوان المقترح له هو : « الأيديولوجيا والفن في الرواية العربية المعاصرة » ، ثم عدلت عن ذلك، لأنَّ المقصود بـ « الأيديولوجيا » هو: « مجموعة المعتقدات السياسية الشاملة الواضحة التي تحدِّد مجالَ العمل السياسي ومساره . . والأيديولوجيا بهذا المعنى تساعد على تشخيص الواقع ، بقدر ما تُسهم في تحديد الرؤية المستقبلية. »[٢] ومعنى هذا أنها - أي الأيديولوجيا ideology - تمثل مجموعة الأفكار والمعتقدات الموجهة للعمل السياسيّ ، أو بمعنى آخر هي : النظريات والأهداف التي تشكل طريقة (أو محتوى) التفكير المميز لفرد أو جماعة أو ثقافة . **والأيديولوجيا - بهذا المعنى - ذات مفهوم ضيّق إلى حد ما بالنسبة للسياسة ، حيث تُعدُّ السياسة مظلة واسعة تكون الأيديولوجيا أحدَ فروعها .**

عندما نأتي إلى كلمة « سياسة » **باعتبارها مصطلحًا** ، فيجب أن نشير إلى أن هناك فروقًا واضحة بين : علم السياسة ،والفلسفة السياسية ، والسياسة .
« فالفلسفة السياسية : تهتم أساسًا بدراسة الأفكار السياسية مع التأكيد على بُعدها الزمني . أما علم السياسة فإنه يدرس النظم السياسية بهدف الوصول

إلى مبادئها العامة ، مستعينا قدر الإمكان بشواهد كمية وكيفية . ومعنى ذلك أن الفلسفة السياسية تلجأ إلى تأمّل الأفكار والقيم كالحق والحرية والعدالة ، وتُثير حولها تساؤلات تتعلق بشرعيتها وملاءمتها للطبيعة الإنسانية . أما علم السياسة ، فإنه يسعى من خلال استخدامه للمناهج العلمية إلى الوصول إلى تعميمات تحكم انتظام عناصر الحياة السياسية بما فيها من نُظم وأنماط سلوكية . »[٣]

أما السياسة ذاتها فتتمثل في: أسلوب الحكم،وطريقة الإدارة السياسية وكيفية صُنع القرار السياسي وتنفيذه من خلال المؤسسات السياسية الحاكمة والمعارضة . من هنا ، يختلف « النسق السياسي » political system من وطن إلى آخر . « وعلى الرغم من اختلاف علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية حول معنى النسق السياسي ، إلا أنهم يبدون اتفاقًا عامًا حول ثلاث قضايا أساسية :

الأولى : أنّ النسق السياسيّ يميل عمومًا إلى المحافظة على النظام في المجتمع ، وإذا كانت الأنساق الاجتماعية الأخرى تؤدي هذه الوظيفة نفسها ، إلا أن النسق السياسي - بطبيعته - موجّه لخدمة قضية النظام أكثر من أيّ نسق آخر .

الثانية : فكرة « الإقليمية » ، بمعنى أنّ النسق السياسيّ يرتبط بالضرورة بإقليم معين ، يعيش في إطار مجموعة من الأفراد ، فالنسق السياسي لا يقوم في فراغ ، وإنما يقوم في مجتمع له معالمه وخصائصه الواضحة المميّزة .

الثالثة : استخدام القوة الفيزيقية والتهديد باستخدامها لتحقيق النظام في المجتمع »[٤] . . « ويميل أصحاب نظرية ‹‹ النسق ›› إلى اعتبار المجتمع وحدة كليّة تعمل في إطار أوسع هو البيئة . وتشكل هذه الوحدة الكلية نسقًا ، لأنها

تتألف من مجموعة متساندة من العناصر والمتغيِّرات . وطبقًا لهذه النظرية ، يفترض وجود حدود للنسق تفصله عن البيئة التي يوجد فيها ، كما أنه يميل بطبيعته إلى تحقيق ضرب من التوازن الداخلي ، بحيث يتمكّن من استعادة تكامله في حالة تعرّضه لتهديدات من داخل حدوده أو خارجها . وفضلاً عن ذلك ، يميل النسق إلى اتخاذ طابع بنائي ، يتصف بقدر كبير من الاستمرارية والدوام . ومع ذلك ، فإنَّ هذا الطابع البنائي يسمح بوجود تبايُن داخلي ، مصدره وجود أنساق فرعيّة (كالنسق الاقتصادي ، والنسق السياسي ، ونسق التدرج الاجتماعي) ، تسهم في تحقيق الهدف العام للنسق الأساسي . »(٥)

وأخيرًا . . « يمكن القول إن مفهوم النسق السياسي يشير إلى مجموعة التفاعلات السائدة في أية وحدة سياسية ، مع إبراز وتأكيد العلاقات المتبادلة بين أطرافها . وفي إطار هذا النسق السياسي تدخل عناصر ومكوّنات كثيرة كالدولة والقوة وصُنع القرار . والنسق السياسي كما يعرّفه « دافيد رستون » هو : « مجموعة التفاعلات التي من خلالها تتوزع السلطة وتُتَّخذ القرارات الأساسية في أي مجتمع من المجتمعات . »(٦)

« وقد لاقى هذا التعريف قبولاً واسعًا من جانب عُلماء الاجتماع والسياسة الوظيفيّين ، حيث نجدهم يهتمون اهتمامًا كبيرًا بتحديد البناء الداخلي للأنساق السياسية . ويشير مفهوم البناء هنا إلى أنماط القوة ، والسلطة ، التي تميز علاقات الحكّام بالمحكومين ، وهي علاقات تتَّصف بقدرٍ معيَّن من الاستمرارية والدوام ، وبالتالي يمكن وصفها وتحديد أبعادها .

« ويمثّل مفهوم ‹‹ الدور ›› وحدة التحليل الأساسية ، التي يمكن الاعتماد عليها في دراسة علاقات القوة ، وهو مفهوم تطوّر في نطاق دراسات علم النفس الاجتماعي ، ثم ما لبث أن انتقل وانتشر استخدامه في علم الاجتماع . وحينما يستخدم علماء الاجتماع والسياسة مفهوم ‹‹ الدور ›› في المجال السياسي ، فإنهم

يقصدون دراسة الأدوار السياسيّة المتّصلة بعملية اتخاذ القرارات المتصلة بالقضايا الاجتماعية والسياسية المهمة ، ثم أساليب تنفيذها .

« واقع الأمر أنّ النسق السياسيّ بهذا المعنى هو مجموعة الأدوار السياسية ، التي يقوم بها الفاعلون في إطار بناء سياسي ، يحدِّد العلاقات بين الحكّام والمحكومين . وقد صاحب الاهتمام بتحديد معالم البناء السياسي اهتمام موازٍ بدراسة دينامياته و وظائفه ، والعلاقة بين المؤسسات السياسية من ناحية ، والمجتمعات من ناحية أخرى ، في ضوء البناء الكلي للقوة وأساليب توزيعها . وبالإضافة إلى ذلك ، نجد محاولات نظرية تسعى إلى دراسة أساليب استقرار الأنساق السياسية وتغيرها ، باستخدام بعض المفاهيم التحليلية كالتنشئة والمشاركة والصراع والمنافسة . » (٧)

***

هكذا ، تبدو (السياسة) باعتبارها « نسقًا اجتماعيًا » : عملية معقدة ، تقوم على تصورُات نظرية أكثر شمولاً واتساعًا من الفهم التقليدي والعامّ لها ، كما أنها لم تَعُدْ تهتم بقضيّة بعينها ، وإنما اتسع إهابها ليتناول كل مكونات النسق السياسي مثل : أسلوب الحكم ، وطريقة تشكيل الحكومة ، وصنع القرار السياسي وكيفية تنفيذه ، وموقف الهيئة الحاكمة من القوى المعارضة .. إلخ . كذلك تبدو السياسة على مستوى الممارسة عملية أكثر تعقيدًا وشمولاً ؛ لأن حياة الفرد داخل نسق اجتماعي أصبحت حياة (مسيّسة) على المستويات كافة ، بل إنَّ بعض المجالات التي قد تبدو – في الظاهر – بعيدة عن دائرة البناء السياسي ، هي – في حقيقة الأمر – خاضعة لقرار سياسي ، مثل : طريقة توزيع الثروة الاقتصادية ، ونظام التعليم ، وحركة القوى العاملة ، وقوانين الإسكان ، والتوجّه نحو الصناعة ، أو الزراعة . . كل ذلك وغيره بعض أمثلة من أمثلة أخرى كثيرة – قد لا تعدُّ ولا تُحصى – تخضع لتوجُّهات القرار السياسي ، بحيث يمكن

القول : إنّ السياسة تتداخل في كل أمور الحياة المعاصرة ؛ فرصف شارع ، أو شق ترعة ، أو إنشاء فرن لصنع الخبز ، أو تحديد سنّ الإلزام بالنسبة للتعليم ، أو إقامة شبكة للمواصلات ، أو بثّ قناة تليفزيونية أو موجة إذاعية ، أو التصريح بفتْح مجلة أو جريدة أو حتى دار سينما . . . كلها خيوط مرتبطة – بقوة – بالدائرة التي تحكم القرار السياسي وتحركه .

على هذا، فإنّ السياسة – باعتبارها نسقًا اجتماعيًا – تبدو ذات (هيْمنةٍ) شاملة على كل أنساق الحياة المختلفة . وهذا يؤكد رؤية جديدة للسياسة ، تراها – أي السياسة – مسئولة عن كُلّ ما يحدث للوطن والإنسان .

والعمل السياسي – في مجتمعات عريقة عهد بالديمقراطيّة – أمر ليس سهْلاً ، خاصة إذا كانت الممارسة من مقعد (المعارضة) ، التي تنظمها وتكفلها نظم ثابتة وقوانين راسخة . بيد أن الأمر ليس بهذا القدر من اليسر والسهولة في نطاق كثير من بلاد العالم الثالث ، لأن منطق كثير من الحكومات فيها بالنسبة للمعارضة هو القول المأثور : « من ليس معنا .. فهو علينا » !

نتيجة لذلك ، فإن الأدب حين يعكس رؤية تقدمية للواقع ، فإنه يعد (ممارسة) سياسية بمعنى من المعاني . ولا ريب أن الأدب الجيِّد ، ملتزم بالضرورة ، والالتزام يقوده – تبعًا لذلك – إلى صف المعارضة ، والأدب العربي – كما يصوِّره كثير من مبدعيه اليوم – مشغول بقضية (تحرير الإنسان) من الضغوط ، التي تحول دون تحقق إرادته الحرَّة ،في اللحظة ذاتها التي هو مشغول فيها بإحراز تطوُّر على مستوى التكنيك ، وتحقيق خصوصية قوميّة على مستوى التشكيل ، فالأديب العربي يصارع على أكثر من مستوى : إنه يصارع باعتباره داعية سياسيًا ومرشدًا إنسانيًا ،كما يصارع من أجل إبداع فنّ يحمل (هوية) خاصّة، لا يقل شأنًا عن الآداب العالميّة الأخرى .

***

٣ -الرواية الرومانسية والسياسة

« الرواية ملحمة البرجوازية » . . كما يقول جورج لوكاتش ، أو هي « ملحمة العصر الحديث » كما يقول ف . كوزينوف ، لأنها الجنس الأدبي ، الذي ورث كثيراً من سمات الملحمة epic ، التي كانت تصوِّر شخصيات بطولية ، وتقدِّم أحداثًا هائلة وأعمالاً ضخمة ، يجد الناس فيها قَدْرًا من التعويض عن عجزهم البشري ، أي أن العناية بتصوير شخصية (الفرد البطل) تُعدُّ أهم سمة متوارثة بين الملحمة القديمة والرواية الحديثة . وهذه الشخصية تصوَّر بتفصيل متأن ، كأنها واحد من البشر الذين نعرف كثيراً من مراحل حياتهم على المستوى الفكري والإنساني والعاطفي. وإذا كان بطل الملحمة ينتصر – دائمًا – للحق المطلَق والخير المثال ، فإنَّ بطل الرواية – في الغالب – بطل ينتصر لمجموعة من القيم الإنسانية المتواضعة التي تفرضها ظروف الواقع المحلّي ، مثل: الانتصار للحب الشريف ، والتفَوُّق على خصومه من الأشرار أو المخادعين ، أو إثبات حق ، أو إظهار حقيقة ، أو المحافظة على سلامة المسيرة رغم الفقر المادي . وكانت المحافظةُ على الجانب الأخلاقي المحدود المثالية – إلى حدّ ما – هي أهم ما يميز بطل الرواية الرومانسية في تلك الفترة .

من المعروف أنَّ الرواية العربية – منذ ثبت معالمها الفنيّة محمد حسين هيكل بروايته الرائدة « زينب ؛ مناظر وأخلاق ريفية » (١٩١٤) – قد نشأت نشأةً رومانسية ، وظلت تنْمو وتترعرع في أحضان الرومانسيّة حوالى ثلاثة عقود إلى نهاية الحرب العالمية الثانية (١٩٤٤) تقريبًا [٨] .

وإذا كانت الرومانسية – مدرسة التعبير عن الذات – تُعنى بهموم القلب وقضايا الحب – في المقام الأول – فإنه من المستبعد – والحالة هذه – أن تُعنى على نحو ما بقضايا السياسة أو غيرها من المشكلات الحقيقية للبشر .

حين نتأملُ رواية تعدُّ من الروايات الرومانسية الباكرة ، التي حاولت أن

تعبِّر عن بعض ملامح سياسية ، وهي رواية « عودة الروح » (١٩٣٣) لتوفيق الحكيم ، فإننا سوف نجد أنَّ المشاهد السياسية فيها (مقحمة) وزائدة عن الحاجة إلى حد ما ، ويمكن الاستغناء عنها . وهي تبدو في الحوار شبه المسرحي الطويل ، الذي يدور بين مسيو « فوكيه » عالم الآثار الفرنسي ، ومستر « بلاك » مستشار الري الإنجليزي حول عظمة مصر وخلودها ، وأنها - أي مصر - في انتظار الزعيم الموحد ، كي تعود الروح إليها من جديد ، مما يؤكِّد أنَّ « أمةً أتت في فجر الإنسانية بمعجزة الأهرام ، لنْ تعجز عن الإتيان بمعجزة أخرى أو معجزات . »[٩]

هذه المشاهدُ المعدودة في الرواية ، ليست مقحمة فحسب ، وإنما كُتبت بأسلوب شعري وبإنشائية فضفاضة ، كأنها نشيدٌ في حبٍّ الوطن . وقد تجاوزت هذه الشاعريَّة في الأسلوب مشاهد السياسة إلى وصف بعض الشخصيات وتصوير بعض المواقف في الرواية[١٠] .

هكذا يمكنُ القولُ - بصفة عامة - إنَّ الرواية العربيَّة الرومانسيَّة - في مختلف الأقطار - لم تهتم بأن تعالج قضايا السياسة أو مشكلات الحكم أو الصراع مع الحكومة . وغياب الوعي الفكري والنضالي في هذه المرحلة كان يحول دون ذلك . فما حدث إذن مفهوم ومبرّر في إطار سياقه التاريخي والفنِّي ، لأن :

مُكلِّف الأشياءِ ضدَّ طباعها مُتطلبٌ في الماء جذوةَ نارِ

***

ولكن

إذا كان قد غاب عن الرواية الرومانسيّة ذاتِ الإطار الاجتماعي معالجة قضايا الأيديولوجيا والسياسة ، فإن (الرواية التاريخية) في هذه المرحلة ، كانت غير بعيدة عن بعض تلك القضايا ، لأنَّ هذا النوع من الروايات ، منذ

أَنْ ثبَّت دعائمه جرجي زيدان (١٨٦١ - ١٩١٤)[١١]، كان مجالاً خصبا لتعبئة الوجدان العربي بزخم المشاعر القومية ، المستمدة من تاريخ الأجداد وتراث السلف الصالح في فترات نقاوة الأصل العربي ، ومراحل التاريخ الذهبي للأمة .

وقد أسهم في هذا التيار التاريخي كثير من الأدباء أمثال : إبراهيم رمزي ، وعلي أحمد باكثير ، وطه حسين ، ومحمد فريد أبو حديد ، وعلي الجارم ، ونجيب محفوظ ، وعادل كامل ، ومحمد عوض محمد ، ومحمد سعيد العريان ، وعبد الحميد جودة السحَّار ، ومحمد عبد الحليم عبد الله . . وغيرهم كثير من كتّاب الرواية التاريخية والسِّير الإسلامية أمثال : عباس محمود العقاد ومحمد حسين هيكل . هؤلاء الأدباء ، وغيرهم من كتَّاب الرواية والسير التاريخية ، كانوا يكتبون ، وفي مخيّلتهم (أيديولوجية) قوميّة ، ويلحّون على بعض قضايا السياسة ، مثل الدفاع عن الوطن ، والاستشهاد في الدفاع عن مقدساته ، وتجسيد صورة أو شخصية البطل التاريخي المدافع عن دينه و وطنه إزاء الغازي المحتلّ . ولا تزال هذه الروايات التاريخية الرومانسيّة مادة خصبة لتربية النَّشْء في مراحل التعليم الابتدائي والإعدادي والثانوي .

***

٤ - في ضرورة الواقعية

مع نهاية الحرب العالمية الثانية وبُعيدها ،بدأت المصائبُ والمتاعبُ تهبُّ على المجتمع العربي هبوب العواصف الشرسة . ومعروف ما ألم بالواقع العربي من كوارث في هذه الفترة ، سواء من جانب الاحتلال الأجنبي أو من جانب بعض القوى الوطنية المتحالفة معه . وشهد المجتمع العربي مظالم سياسيّة واقتصاديَّة واجتماعيَّة فادحة . وبلغت المأساة ذروتها بهزيمة الجيوش

العربية مجتمعة أمام جيش إسرائيل . وهكذا فُقد - إلى حينٍ - جزءٌ عزيزٌ من كيان الأمة منذ ١٥ مايو سنة ١٩٤٨ .

إزاء تلك المتغيِّرات كان لا بدَّ من ظهور مذهب أدبيّ جديد ، يواكب حركة العصر ، ويُسهم في الكفاح من أجل تغيير الواقع ، هذا المذهب هو « المذهب الواقعي » . والواقعية تَعني رؤية شاملة من الكاتب إلى جميع عناصر تجربته ، حيث تكون (انعكاسًا) صادقًا للواقع الذي تعبِّر عنه . والأدبُ الواقعي أدبٌ (ملتزم) يتعدى السخط والاحتجاج - اللذيْن قد نجدهما في الأدب الرومانسي - إلى مناصرة القيم الصاعدة والفئات المكافحة من أجل الإصلاح والتغيير . وما يجب أن نؤكِّد عليه - هنا - هو أنّ «الموقف » الذي يتخذه الفنانُ مما يعبِّر عنه ، هو أهمُّ ما يميِّز الاتجاه الواقعي كمذهب أدبي . على هذا ينزل الأدب من عالم المحاكاة المثالي ، بحيث يصبح - كما ينبغي له - نشاطًا اجتماعيًا ، يخلقه الإنسان ليزيد من إيمانه بدوره في الحياة ، ومن استمتاعه بما في الفن من سحر كامن ، لا يجعلُ منتج الأدب وحده فنّانًا خالقًا ، بل يجعل المتلقيّ - أيضًا - يُسهم في الإبداع والخلق ، ويعيد مع إعادة بناء التجربة الأدبية صياغةً جديدة لنسق حياته وأسلوب حركته (١٢) .

بناء على هذا الفهم يُصبحُ منتج الأدب ومتذوِّقه : شاعرًا مبدعًا ، حيثُ يفجِّر - الأدب - في الإنسان كلَّ ما هو إنساني ، ويساعده على اكتشاف عالمه ، وبالتالي اكتشاف الذات من خلال الجماعة : مشاركة في حركتها ، ومساهمةً في إعادة صياغة الحياة بالحق والعدل ؛ من هنا ، أخذ الأدبُ - في إطار الواقعية - دوره (الوظيفي) في خدمة المجتمع وتفجير طاقات الإنسان المبدعة .

هذا التغيُّر في موقف الأديب ومضمون الأدب ، يجبُ أن يواكبه تجديدٌ في الأدوات الفنيّة ، لأنه كما يقول « برتولد بريخت » :

« من السخف المطلَق أن يزعم أحدٌ أنَّه ليست هناك أهمية للشكل ، أو لتطوّر الشكل في مجال الفنّ . . فبغير إدخال تجديدات شكلية ، لا يمكن للأدب أن يقدِّم موضوعات جديدة ، أو وجهات نظرٍ جديدة إلى الفئات الجديدة من الجمهور . » (١٣)

حول هذه القضية – أيضًا – يقول الناقد السويسري « كونراد ڤارنر » : « إن الأشكال الجديدة لا تُخلق فجأةً ، كما أنها لا تُطبَّق بمرسوم . ويصدق نفس القول على المضمون الجديد . ولكن ينبغي أن يكون الأمرُ واضحًا : فالمضمون وليس الشكل هو الذي يتجددُ في البداية دائمًا ، المضمون هو الذي يُولِّد الشكل ، وليس العكس . المضمون يأتي أولاً ، لا من حيث الأهميةُ فحسب ، بل من حيث الزمن أيضًا . وذلك ينطبق على الطبيعة ، وعلى المجتمع ، وبالتالي على الفن . وحينما نجد الشكل أهمَّ من المضمون ، سنجد أنَّ المضمون قد بلي ، وفات أوانُه . . » (١٤)

ما نودُّ التأكيد عليه في نهاية حديثنا عن الواقعية هو : أنَّ **الوظيفة (الاجتماعية) لا تتحقق ، إلا إذا نهض الأدب بأدواته الجمالية وخصائصه الفنية** . إنَّ الوظيفة الأيديولوجية والجمالية تشكلان (وجهين) لعملة واحدة ، بحيث يستحيل تحقُّق ماهية الوجود الفني لأيّ عمل أدبي ، إلا إذا نهض بالمهمتين معًا في لحظة واحدة .

وقد كان أدباء الواقعية ونقّادُها في العالم العربي على وعْيٍ تامٍّ بهذه الحقيقة ؛ حقيقة التضافر بين المضمون الملتزم والشكل المتجدِّد . وحسين مُروة – وهو أحد روّاد النقد الواقعي في عالمنا العربي – يؤكد ذلك قائلاً :

« إن القيمة الفنيَّة الصحيحة – عندنا – ليست تكتمل في العمل الأدبي إلا بركنيْن أساسيَّيْن ، هما الشكل والمحتوى ، وذلك بتفاعلهما معًا ، وبتآزرهما

جميعًا على إبراز المضمون الأدبي ، بكل ما ينبغي أن يشتمل عليه هذا المضمون من جمالية الشكل الفنّي ، ومن تحديد الدلالة الاجتماعية كلتيهما . »(١٥)

***

٥ – الواقعية .. والرواية

الظروف الاجتماعية والفكرية والفنيّة في الواقع ، هي التي تساعد على نشأة مذهب أدبي بعينه ، وهي التي تحافظ أيضاً على استمراره ، لأنه يُلبّي (حاجات) حقيقية : ماديّة و روحية – على أرض الواقع ، ويجيب عن كثير من الأسئلة الفكريّة المطروحة ، ويعبّر عن كثير من الأشواق الوجدانية المثارة . نتيجة لذلك ، فإن مذهباً من المذاهب حين تفرضه ظروف الواقع ، فإنه ينتشرُ ويسود في كل مجالات الفن وأنواع الأدب . معنى هذا أن (الواقعية) حين فرضتها ظروف الواقع العربي – بعد الحرب العالمية الثانية – استوعبت الشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرحية .

ومن المعروف أنَّ الشعر العربي المعاصر ،قد شهد في هذه المرحلة أكبر حركة تَحوُّل عبر مساره الطويل ، وحدث انحراف معياري عن « تقاليد عمود الشعرالعربي » ، كما استقرتْ في العصور الإِسلامية الأولى والقرون الذهبيّة ، لذلك وجدنا الحركة الشعريَّة الجديدة – التي شاعتْ تسميتُها بحركة « الشعر الحرّ » – تنتشر انتشار البرق في معظم الأقطار العربية على هدْي من الأعمال الرائدة ، التي ظهرت في كلٍّ من العراق ومصر .

وقد أنزلتْ هذه الموجةُ الجديدة موكب الشعر من سماء الرومانسية ، وجموح الخيال وضبابيّة العواطف المجنحة ، إِلى أرض الواقعيّة ومآسي أهل الأرض الفقراء المظلومين وشجاعة الكلمة المناضلة .

حول هذه المعاني الواقعيّة يقول أحمد عبد المعطي حجازي في قصيدة

عنوانها : « لمن تُغنّي . . ؟ ! » :

«إنّي أحبُّك أيُّها الإنسان في الريف البعيدْ
وإليك جئتُ وفي فمي هذا النشيد
يا منْ تمرُّ ولا تقفْ
عند الذي لم يُلْقِ بالاً للسكارى والستائرِ والغُرفْ
وأتي إليكَ . . إلى فضائك بالنغم
نغمٌ تلوَّع في فؤادي قبلما غنيْتُ لك
فأنا الذي عالجتُ نفسي بالهوى
كي تخرجَ الكلماتُ دافئةَ الحروفْ
وأنا الذي هرولتُ أيّامًا بلا مأوى ، بدون رغيفْ
كي تخرجَ الكلمات راجفةً مروَّعةً بكل مُخيفْ
وأنا ابنُ ريفْ
ودَّعْتُ أهلي وانتجعتُ هنا
لكنَّ قبر أبي بقريتنا هناك ، يحفُّه الصبّار
وهناك ما زالتْ لنا في الأفق دار . » (١٦)

***

إذا كانت الواقعية قد استوعبت الأنواع الأدبية كلّها ، والحركة النقدية في عمومها ، فإننا نستطيع أن نوكِّد بثقة ويقين أنَّ القصة : قصيرة كانتْ أو طويلة ، قد وجدت في الواقعية مهْدا آمنًا ونبْعًا فيّاضًا ، تنمو في ظله وتتطوَّر ، وتعكس نبض الآلام وقلق الأوجاع ،التي ترهق ضمير الإنسان العربي . وبعد أن كان الشعر أعلى الأصوات الأدبية طوال التاريخ الأدبي للأمة العربيّة ، أصبحت فنونُ القصّ : القصيرة والطويلة ، أكبر مُزاحمٍ لفن الشعر ،

وكثر عدد كتّاب الرواية والقصة – على امتداد الوطن العربي كله . وهكذا حقق فنُّ القصة – في المرحلة المعاصرة – سيادة أدبية على مستوى الكمّ والكيْف . ولم يكن من الغريب أو العجيب – نتيجة لذلك – أن أوّل جائزة عالمية تمنح للأدب العربي، تكون في مجال « الرواية » وهي جائزة « نوبل» العالمية ، التي نالها عن جدارة واستحقاق الكاتب القصصي نجيب محفوظ سنة ١٩٨٨ .

هكذا ، أتاحت الواقعية للرواية (والقصة القصيرة) فرصة ذهبيّة للازدهار والانتشار على المستوى القومي والعالمي . وإذا كان جيل الروّاد قد أسهم في تثبيت معالم الرواية ، فإن الجيل التالي – الذي ظهر بعد الحرب العالمية الثانية – هو الذي أصّل ملامح هذا الفن ، وأعطاه طابعه القومي ، وجعل الرواية العربية تؤذن بالتطوُّر والارتفاع من مجال العواطف المشبوبة إلى ميدان القضايا الحقيقية ، أيْ من أسر الوجدان إلى رحابة الفكر والوجدان معا ،ومن إطار خصوصية الفرد المأزوم إلى مجال حياة الإنسان المناضل ، **وعلى هذا تعدّتْ وظيفتها دور التسلية والإمتاع إلي دور التثقيف والتوجيه ، وهذا ما جعل الرواية العربية – بالتالي – تخرج من إطار دائرة المحلية إلى استشراف آفاق العالمية .**

***

٦ – الرواية العربية .. والسياسة

حدثت تحوُّلات شاملة في مسيرة الرواية العربية ، حيث تحوّلت من إطار الرومانسية إلى مجال الواقعية : فـ(الشخصيات) الروائية ، لم تعد تستلهم نموذج البرجوازي المرفّه – مَيسور الحال ، وإنما أصبحت تصوّر نموذج البرجوازي الصغير أو الموظف البسيط أو العامل الفقير أو الفلاح شبه الأجير . **هكذا بدأت الرواية الواقعية تستوحي نماذجها الأدبية من الريف أو من الأحياء**

الشعبية في المدينة ، وظهرت الحاجةُ ماسّة إلى تصوير الشرائح الاجتماعية الفقيرة أو المضطهدة (١٧).

هذا التغيُّر في استيحاء (النموذج) البشري ، تبعه - بالضرورة - تحوُّل في المضامين ، التي غدت تلح عليها الرواية الواقعية ، وصارت تركز على القضايا الحقيقية ، التي تحول دونَ إنسانية الإنسان وحريته . وهنا برز شبحُ (الفقر) باعتباره أزمة حقيقية : تُوصد - أمام الإنسان - أبواب الحياة، وتشل إرادته ، وتسلبه بعض معاني إِنسانيته ، بل تجعله - أحيانًا - يُفرِّط في الشرف أو يخون الأمانة .

وقد توقف كثير من رُوّاد الواقعية في الرواية العربية عند مشكلة الفقر ، وما يتصل بها من بطالة واستغلال وحرمان وتمزق أسري وحرمان عاطفي ، كما نجد على سبيل المثال في روايات : محمود طاهر لاشين ، وعيسى عبيد ، وعادل كامل ، ونجيب محفوظ ، وعبد الرحمن الشرقاوي ، وتوفيق يوسف عوّاد ، وحنا مينه ، وعبد السلام العجيل ، وعيسى الناعوري ، وجبرا إبراهيم جبرا ، ومحمود أحمد السيد ، وعبد الحق فاضل ، وحسام الدين نامق ، وذو النون أيّوب ، وشاكر خصباك ، وغائب طعمة فرمان ، وعلي محمد عبده ، ومحمد محمود الزبيري ، ومحمد عبد الولي ، ومحمد العروسي المطوي ، ومحمد الصالح الجابري ، ومحمد الحبيب بن سالم ، وعبد الكريم غلاب . ومحمود المسعدي ، ومحمد شكري، والطيب صالح . . وغيرهم .

بيْد أنّ تصوير الفقر وتجسيد آثاره السلبيّة المدمّرة ، لم يكن وحده الهمّ الأكبر عند كثير من كتّاب الواقعية ، لأن الحديث عن الفقر - باعتباره مشكلة اجتماعية وأزمة اقتصادية - قد يجرؤ الواقعي وغيره على تصويره والتعبير عما يسببه من مآس

ومظالم .

ولكن الموضوع الجسور ، الذي بدأ بعض كتّاب الواقعية يعبِّرون عنه بوعْي وجرأة هو العلاقة الوثقى بين الفقر وغيره من المظالم الموجودة على أرض الواقع ، ولا سيما «الأزمة السياسية» التي كانتْ - في الغالب - مسئولة عن كل ما عداها من الأزمات الأخرى . وكانت جل أزمات السياسة - إن لم تكن كلها - في مرحلة بداية الواقعية معلّقةً في عُنق الاستعمار الأجنبي ، الذي كان يحتل معظم أقطار الوطن العربي . وتُعدُّ روايات نجيب محفوظ الأولى ، التي ختمها بثلاثيته الضخمة العظيمة - أكبر وأصدق مثالٍ بالنسبة للروايات الواقعية ، التي كانت تعلِّق معظم أزمات الواقع السياسي على عاتق الاستعمار وبعض القوى الوطنية المتحالفة معه . وكثير من الشخصيات الرئيسية والثانوية تتجوّل داخل عالمه الروائي ، وهي مدركة لبعض أزمات السياسة في واقعها . فمثلاً خديجة أحمد عبد الجواد تصارع الحماة (أُمّ الزوج) كي تستقل - وحدها - بشئون مطبخها . وحين تحقَّق لها ما أرادت تُعلّق أختها عائشة على هذا قائلة :

- « أنت سيدة مستقلة ، عُقبى لمصر . » (١٨)

وخطبة حسن سليم لعايدة شداد التي كان يهيم بها كمال عبد الجواد ، تصبح « خطبة من جانب واحد ، كتصريح ٢٢ فبراير . » (١٩)

وفهمي أكبر أبناء السيد أحمد عبد الجواد يُصرَع - شهيدًا - في إحدى المظاهرات الطلابية التي خرجت تنادي بجلاء الإِنجليز عن مصر .

والأب - أحمد عبد الجواد يُصَوِّر الكاتب مشاعره - عندما علم أن ابنه فهمي ،قد انضم إِلى قافلة المجاهدين عن الوطن والمشاركين في توزيع

المنشورات - فيذكر : « طالما ملأته أخبار الإضراب والتخريب أملاً وإعجابًا ، ولكن الأمر يختلف كلَّ الاختلاف إذا صدر عمل من هذه الأعمال عن ابن من أبنائه ، كأنهم جنس قائم بذاته خارج نطاق التاريخ ،هو وحده الذي يرسم لهم الحدود ، لا الثورة ولا الزمن ولا الناس . الثورة وأعمالها فضائل لا شك فيها ما دامت بعيدة عن بيته . . فإذا طرقت بابه ، وإذا هددتْ أمنه وسلامته وحياة أبنائه ، تغيَّر طعمها ولونها ومغزاها ، انقلبت هوسًا وجنونًا وعقوقًا وقلة أدب .

فلتشتعل الثورة في الخارج ، وليشارك فيها هو بقلبه كله ، و ليبذل لها ما في وُسْعه من مال ، وقد فعل . ولكن البيت له وحده دون شريك ، ومَنْ تحدّثه نفسه - فيه - بالاشتراك في الثورة ، فهو ثائر عليه هو ، لاعلى الإنجليز . . » (٢٠)

هكذا نجد نجيب محفوظ -من خلال الثلاثية - قد تمثَّل الواقع الذي يصوره بشكل فني محكَم وبوعي فلسفي يقظ ، وجعل المواقف السياسية تنصهر في إطار عالم الرواية ، وتتضافر مع حياة الشخصية وحركة الحدث فيها .

والحديث عن نجيب محفوظ والرواية .. والواقعية .. والسياسة .. حديث ذو شجون ، وإذا فُتح ، فليس يسيراً سبْر أغواره أو التوقف عند حدّ من حدوده . ولكن ما نريد الإشارة إليه والتأكيد عليه ، هو أنّ نجيب محفوظ هو (الرائد) الجسور الذي طوّع توظيف الرؤية السياسية داخل إطار الرواية ، لمعظم الروائيين العرب .

***

٧ - السياسة .. والرواية

آنَ لنا - بعد كلّ ما سبق - أَنْ نتوقَّف وَقْفَة (نقدية) ، نوضِّحُ فيها الإطار

النظري للكيفية التي ينبغي أن تعالج بها قضية السياسة في الرواية بشكل فني .

من أهمِّ النقاد المعاصرين ، الذين تصدَّوا لبيان علاقة السياسة بالرواية ، الناقد الأمريكي « إيرفنغ هاو » Irving Howe في كتاب له بعنوان : « السياسة والرواية » *Politics and the Novel* وقد صدرت منه ثلاث طبعات : الأولى سنة ١٩٥٧، والثانية سنة ١٩٦٠ ، والثالثة ١٩٨٧ . وهو يعرض في مقدمة كتابه طرحًا نظريًا لفكرة السياسة في الرواية ، يمكن أنْ نلخِّصَه فيما يلي [٢١] : « السياسة والرواية » *Politics and the Novel* وقد صدرت منه ثلاث طبعات : الأولى سنة ١٩٥٧، والثانية سنة ١٩٦٠ ، والثالثة ١٩٨٧ . وهو يعرض في مقدمة كتابه طرحًا نظريًا لفكرة السياسة في الرواية ، يمكن أنْ نلخِّصَه فيما يلي [٢١] :

الرواية السياسية : هي الرواية التي تلعب فيها الأفكار السياسية الدور الغالب أو التحكمي ، وهي ذلك النوع من الرواية الذي تنفصل فيه الأفكار عن مجرد أعمال المجتمع التي لا يُسأل عنها ، والتي وصلت إلى لا شعور الشخصيات بكلِّ مظاهرها العميقة المثيرة للمشاكل ، لدرجة أنها تُلاحظ في تصرفاتهم . وهذه الشخصيات نفسها دائمًا واعية بانتماءٍ أو تماثلٍ أيديولوجي سياسي متناغم ، وهي تفكر على أساس تأييد أو مجابهة المجتمع ، وتفعل ذلك باسم – وتحت إلحاح الأيديولوجية .

الرواية السياسية – في شكلها المثالي – عمل خاص بالمشاعر الداخلية . ومن أجل أَنْ تكون الرواية رواية – على أيّ حال – لا بد أَنْ تحتوي على التمثيل المعتاد للسلوك والشعور البشري ، وبرغم ذلك لا بد أن تشمل في تيّار حركتها العناصر الأساسية ، التي ربما يكون لها حل في الأيديولوجيا الحديثة .

والأيديولوجيا – على أية الاحتمالات – مجردة كما يجب أن تكون ، لهذا

فمن المحتمل أن تكون متمردة عند أية محاولة لإدخالها في مجرى الانطباع الحسيّ للرواية . والصراع بين التجربة والأيديولوجيا لا مهرب منه في رواية سياسية .

والروائي السياسي قد يكون عليه نتيجة لذلك أن يجتاز مخاطر أصعب من غيره ، وهذا هو ما يحدث لأي فنّان ، يستخدم كميات كبيرة من موضوع « غيْر نقي » . بيد أنَّ المكافأة المؤكّدة بناءً على ذلك تكون عظيمة .

والروائي السياسي- مثل المجادل المتمَرِّس - لا بدَّ أن يكون قادرًا على تناول الأفكار المختلفة ، ليراها في علاقاتها البعيدة وأيضًا المتداخلة من أجل الإمساكِ بالسبيل الذي تتحوَّل فيه أفكار الرواية إلى شيْء مغاير ، عما توجد عليه (هذه الأفكار) في برنامج سياسي . فالروائي ليست مهمته التعامل مع الأفكار في نطاقها المجرد ، أو أن يمتلك قدرة عامّة على فعل ذلك . وبمجرَّد أنْ توضع هذه الأفكار للعمل داخل الرواية ، فإنها لا تبقى طويلاً مجرد تجريد . والرواية السياسية - في أحسن حالاتها - توجد مثل هذه الحرارة الشديدة ، حتى إنّ الأفكار التي تقدّمها تُصهر في حركتها وتتخلل عواطف شخصياتها .

إنّ وظيفة الروائي السياسي دائمًا هي أَنْ يُظهر العلاقة بين النظرية والتجربة ، بين الأيديولوجيا والعواطف والعلاقات التي يحاول أن يقدّمها . وعلى هذا ، فإن الرواية السياسية تستطيع أن تُخصب إحساسنا بالتجربة الإنسانية ، كما أنها قادرة - أيضًا - على أن تقوِّي ارتباطاتنا وتؤنسنها والرواية السياسية عندما تفعل ذلك ، تقوم بمهمّة الإقناع ، التي ليستْ هدفها الأصيل أو المميَّز . »[٢٢]

« إن العلاقة الجدليَّة بين الفنِّ والسياسة كانت وستكون حصيلتها الأساسية إغناء الفن بمضامين وموضوعات جديدة ، و بنماذج إبداعية مبتكرة ، وتقريب فكرة حزبية الفن والإبداع الإنساني عامّة . إلا أنه مهما كان هذا التلاحم بين

(الفن والسياسة) شديدًا ، لا يصحُّ عدم تجاهل ضرورة عزل طابع الفن عن القوالب السياسية اليومية المباشرة . »[٢٣]

ولا شك أن الأدب الجيّد – بصفة عامة – هو الذي تذوب فيه الرؤية السياسية داخل جزئيات العمل ، وتتضافر مع لحمته وسُداه ، وتصبح جزءًا عضويًا من نسيجه ، وأداة متجانسةً من أدواته .

***

٨ – بين روّاد الواقعية .. والجيل المعاصر

إن روّاد الواقعية في الوطن العربي ، كانوا أسعد حالاً ، وأيسر تناولاً بالنسبة لإشكالية علاقة الرواية بالسياسة ، لأنَّ السياسة – في الغالب – كانت مُعلَّقة في رقبة المستعمر الغريب : جنسًا ولغةً وعقيدةً ، فالتجمع ضده – من المواطنين قاطبة – أمرٌ سهل وميسور ، لأن الأحزاب السياسية – في ظل أيّ نوع من أنواع الاحتلال – مهما اختلفت هويتها وتباينت أيديولوجياتها ، فإنها لن تختلف قط في مواجهة الاستعمار وضرورة طرده والتخلُّص منه . ومن المعروف أنَّ أيّة أمة من الأمم تتوحَّد كُلُّ فصائلها السياسية عند التصدّي لمواجهة أي غزو أجنبي ، يحتل البلاد ويظلم العباد .

لكن ...

القضية / قضية علاقة الفن بالسياسة في الرواية (أو في غيرها من الأنواع الأدبية) تصير جدَّ شائكة في الظروف العادية بعد تحرر الوطن ، وتولي (هيئة وطنية) مسئولية إدارة الحكم وقيادة الحكومة .

هذه الهيئة الوطنية سواء أ تولَّتْ مقاليد الحكم نتيجة انقلاب عسكري أم نتيجة انتخاب دستوري ؛ وسواء أ كانت الحكومة تعبِّر عن رؤية شمولية تضم الكلّ في اتجاه واحد ، أم كانت الحكومة تمثل أحد الاتجاهات السياسية ذات

الوجهة الشرعية . . سواء أ كان هذا الوضع أم ذاك من نظم الحكم .. فإن الأديب الحقيقي يقف في صف (المعارضة) بالضرورة ، لأنَّ الالتزام النبيل والوعي المرهف يقودانه - فطرةً - إلى أَنْ يعبِّر عما يحسُّ به سواه من المواطنين من اضطهاد أو ظلم ، وهنا يجد الأديب نفسه في صف (المعارضة) ، حتى لو لم يكن منتميا إليها ، فالفنان الحق .. (معارضٌ) بالضرورة ، بالأفق الواسع والدلالة الرحبة لكلمة « معارض » ، لأنه ينشد لمواطنيه كافة - قبل أن يطلب لنفسه هو - الحرية والعدالة ، والمساواة والكرامة .

إنَّ الخطاب الأدبي والنقدي العربي اليوم ، يرى أن أسمى ما يمكن أنْ تحقّقه مُحصلة الحياة الثقافية - في أية شعبة من شُعبها - هو الدعوة إلى (الحرية) بمعناها الشامل ، الحرية التي تساند حركة الوطن ، وتدعم كرامةَ الفرد في أنْ يكون حرَّ الإرادة والمسيرة ، وله الحق في أنْ يختار الأيديولوجيا التي تتلاءم مع اقتناعاته الفكرية وانتماءاته السياسية .

لقد قاسى المواطن العربي في ظل الاحتلال الأجنبي أصنافًا شرسةً من القهر والمعاناة . ومن أوجب حقوقه الوطنية اليوم أنْ يفتح الباب واسعًا لكل المنابر ، التي تعيش على أرض الوطن ، وتسعى من أجل تحقيق النهضة وصنع التقدم . إن الديمقراطية هي الحلُّ .. ولن نصل إلى (الوحدة) إلا من خلال التنوع مردِّدين مقولة ترى : « إنني قد أختلف معك في الرأي ، لكني في الوقت نفسه على استعداد لأن أضحِّي بروحي من أجل أن تعبِّر عن رأيك ! »

نتيجة لكل هذا فإنَّ الروائي - أو الأديب - صاحب الرؤية السياسية ، قد يواجه تحدياتٍ - غير متوقعة - على أكثر من مستوى : فأدبه الرافض .. وصوته المعارض ، قد يُغضب الحاكم نفسه ، أو أحد مسئولي الحكومة ، أو الحزب الحاكم . وقد يكون قراؤه ممن لا يتفقون معه في الرأي ، أو يختلفون معه في الفكر السياسي ، لأنه ينتمي إلى فصيل مخالفٍ أو اتجاه معادٍ . وهنا قد يتحوّل هذا الأدب الرافض إلى

أدب (مرفوض) .

هكذا يدخل كاتب الرواية السياسية وقارئها في (اختبارٍ قاس) لكليهما - كما يرى « إيرفنغ هاو » - لأن « السياسة تُلهب عواطفنا ، مثلما لا يفعل ذلك أي شيء سواها . » (٢٤)

***

٩ - المعادل الموضوعي .. بين الممكن والمستحيل

الأديب والناقد توماس ستيرنز إليوت T. S. Eliot إنجليزي الأصل .. أمريكي المولد والنشأة ، لكنه بعد أن عاش وعمل فترة في أمريكا عاد إلى إنجلترا سنة ١٩٢٧ ، حيث مُنح الجنسية الإنجليزية وعاش فيها إلى أن توفي . وقد عاش ستة وسبعين عاما (١٨٨٨ - ١٩٦٥) مارس فيها كثيرًا من الأنشطة الثقافية والأدبية ، وعمل بالتدريس والصحافة ، وكتب في الأدب والنقد . وهو معروف - في عالم النقد - بما يُسمَّى نظرية « المعادل الموضوعي » the objective correlative التي يعرّفها بقوله : « **إن السبيل الوحيد للتعبير عن الوجدان في الفن هو إيجاد معادل موضوعي ، أو بعبارة أخرى : إيجاد مجموعة من الأشياء ، أو موقف ، أو سلسلة من الأحداث ، لتصبح قاعدة لهذا الوجدان بنوع خاص ، حتى إذا ما اكتملت الحقائق الخارجية ، التي لا بد وأن تنتهي إلى خبرة حسيّة ، تحقق الوجدان المراد إثارته .** » (٢٥)

لا شك أنَّ وجهة نظر إليوت النقدية الخاصة بـ « المعادل الموضوعي » لا تزال جديرة بالتقدير والأخذ بعين الاعتبار عند الحديث عن (علاقة الفكر بالأدب) بصفة عامة ، فالأدب بعيد - دائمًا - عن التقريريَّة وطرح الأفكار بشكل صريح وأسلوب مباشر ، كما أن هناك اختلافًا كبيرًا بين دور المفكر والداعية والمرشد والمصلح ، ودور الأديب من حيث : الماهية .. والأداة ..

والوظيفة ، لأنَّ الأديب يُشكّل (رؤية) ولا يقدّم (رأيًا) .. ويعتمد على أسلوب رمزي أقرب إلى التلميح لا التصريح . على هذا تظهر- بشكل جليٍّ- مقدرة الأديب وقدرته على التحدّي وإثبات الوجود ، خاصة إذا ما كان يستخدم موضوعًا شائكا و « غير نقي » ، مثل الموضوعات السياسية ، وغيرها من القضايا الاجتماعية الساخنة ، التي يتمحور الأدب الواقعي - بصفة عامة - حولها .

هنا نريد أن ننبه إلى أنَّ هناك (فارقًا) جوهريًا بين اقتناص وجهة نظر أو رؤية فكرية مُتقدِّمة ، وبين التناول الفنيّ لها ، لأنَّ الأدب لا يُعترف به - ابتداء - إلا بناء على طريقة التشكيل وأسلوب التناول .

ونحن ننبه إلى أهمية هذه الحقيقة لأنَّ بعض كتّاب الرواية العربية المعاصرة ، يقعون في تجاوزات فنية ، حين يتناولون في أعمالهم بعض القضايا السياسية ، وقد يسقطون - أحيانًا - في المباشرة والخطابية الفجّة . . كما أنَّ البعض منهم قد لا يدرك العلاقة الجدلية بين الممكن والمستحيل في تشكيل عالم الرواية ؛ لأنَّ منطوق الخطاب الروائي يجب أنْ يعتمد على (منطق) الفن . . الذي يقبل كل ما هو ممكن ، ويرفض كل ما هو مستحيل أو مبالغ فيه .

في هذا المجال نجد أن رأي المعلم الأوّل « أرسطو » فى التفرقة بين (الواقعي والمحتمل) ، لا يزال جديرًا بالاعتبار، حيث يرى « أنَّ مهمة الشاعر الحقيقية ، ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً ، بل رواية ما يمكن أن يقع . والأمور ممكنة : إما بحسب الاحتمال أو الضرورة ، ذلك أن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بكون أحدهما يروي الأحداث شعرًا ، والآخر يرويها نثرًا . . وإنما يتميزان من حيث كون أحدهما يروي الأحداث التي وقعت فعلاً ، في حين يروي الآخر الأحداث التي (يُمكن) أن تقع . ولهذا كان الشعر أوفر حظًا من الفلسفة ، وأسمى مقامًا من التاريخ ، لأنَّ الشعر بالأحرى يروي الكلّي ، في

حين أن التاريخ يروي الجزئي ، وأعني بـ ‹‹ الكلّي ›› أنّ هذا الرجل أو ذاك سيفعل هذه الأشياء أو تلك على وجه الاحتمال أو على وجه الضرورة . »

ثم يستطرد أرسطو – في مجال التفرقة بين التاريخ والشعر الملحمي – فيقول : « إن الشاعر يجب أَنْ يكون صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار ، لأنه شاعر بفضل المحاكاة ، وهو إنما يحاكي أفعالاً . ولو وقع له أن يتّخذ موضوعه من الأحداث التي وقعت فعلاً ، لظلَّ مع ذلك شاعرًا ؛ إذ لا مانع يمنع من أنْ تكون بعض الحوادث التاريخية بطبعها ممكنة ، ولهذا السبب يكون المؤلف الذي اختارها شاعرًا .

« وأسوأ الخرافات والأفعال البسيطة أحفلها بالحوادث العارضة ، وأعني بالخرافة ذات الحوادث العارضة ،تلك التي تتوالى فيها الأحداث العارضة على غير قاعدة من الاحتمال أو الضرورة . »[(٢٦)]

همزة الوصل بين رأي هذين الناقدين – أرسطو وإليوت – هي أن المعادل الموضوعي ، الذي يستعين به الأديب للتعبير عن رؤيته السياسية – أو غيرها – يجب أن يكون خاضعًا لقاعدة « إمكانية الحدوث » سواء أ وقع – بالفعل – أم لم يقع ، ومعنى هذا – في مجال الأدب – أنّ **الأحداث المتخيّلة ، التي تشكّل عالم النص الأدبي ، يجب أن تكون مقبولة ومعقولة و « منطقية » وممكنة الوقوع في إطار أفعال البشر في الواقع ، الذي يصوره الأديب ، وتعكس حركة الناس فيه – حتى لو لم تكن قد وقعت** . نقول هذا لأن بعض ما يقع – بالفعل – في العالم المعاش وفي حياة الناس الحقيقية ، ليس من المقبول أو الجائز التعبير عنه في عمل أدبي .

من المعروف أن الكاتب « خالق عالمه الروائي » ، فهو الذي يبدع أحداث الرواية ، وهو الذي يخترع الشخصيات ، وهو الذي يشكِّل حركة الحياة . .

وألوان الصراع ومشاهد العاطفة ومواقف التناقض ، كل هذا الإبداع - على غير مثال - يشكِّله الروائي ، حتى يكون (متميِّزًا) في إطار الجيل ، الذي ينتمي إليه . بيد أنَّ التميز لا يعني الشذوذ ، والتفوُّق لا يعني تقديم حدث مستحيل ، وتصوير شخصيات لا تخضع حركتها لمنطق الواقع الذي تنتمي إليه ، وتستمدُّ وجودها الشرعي والفني من انعكاس مسيرته النضالية في مرحلة (زمانية مكانية) محددة ، حيث إنَّ الوعي الرهيف بالزمان والمكان شرط فنِّي مهم وضروري في تشكيل فنون القصّ الحديثة .

***

١٠ - مبادئ على هَدْي منها توصف الرواية بأنها سياسية

من المعروف أنَّ النقد الأدبي لا يعرف « سرير بروست » ، الذي يستعين بمقاييس مفترضة مسبقًا ، أو بمعايير صارمة لا تزيد ولا تنقص . ورغم ذلك فإنَّ أيَّ عمل أدبي تحكمُه - بالضرورة - مبادئ وضوابط ، تحدِّد طبيعته النوعيَّة ، وخصائصه في إطار « الجنس الأدبي » ، الذي ينتمي إليه ، وتحقِّق له بالتالي (ماهية) الوجود .

فالرواية في تعريف مبسَّط : « تجربة أدبية ، يُعبَّر عنها بأسلوب النثر سردًا وحوارًا من خلال تصوير حياة مجموعة أفراد (أو شخصيات) ، يتحركون في إطار نسق اجتماعي محدَّد الزمان والمكان ، ولها امتداد كمِّي معيَّن ، يحدِّد كونها رواية . »[(٢٧)]

والرواية - بحكم حداثتها النسبية في تاريخ الآداب العالمية - لم تعرف في الغالب سوى مذهبين من مذاهب التعبير الأدبي ، هما : الرومانسية ، والواقعية .

ومن البدهي أنَّ تحديد المذهب الذي ينضوي تحت ظله العمل الأدبي ، ليس

مدحاً له أو قدحاً فيه ، وإنما هو تحديد مشروع وتقليد فنّي جدير بالاعتبار لطبيعة المدرسة التي ينتمي إليها هذا العمل أو ذاك .

كذلك فإنَّ كلَّ رواية - بصرف النظر عن المذهب الذي تنتمي إليه - يمكن أن تُقسَّم تقسيمات نوعية ، أو تسمَّى تسميات وصفية ، تساعد على التصنيف بالنسبة للباحث المتخصص ، كما تُسهم في تقريب بعض المفاهيم بالنسبة للقارئ العامّ .

وفي إطار التقسيمات النوعيّة التي تُوصف بها الرواية ، ترد التسميات التالية :

١ - رواية تاريخية .
٢ - رواية اجتماعية .
٣ - رواية بوليسية .
٤ - رواية الخيال العلمي .
٥ - رواية عاطفيّة .
٦ - رواية سياسيّة .
٧ - رواية ملحميّة .
٨ - رواية دراميّة .
٩ - رواية السيرة الذاتية .
١٠ - رواية تحليليّة (نفسية) .
١١ - رواية تيار الشعور .
١٢ - رواية الأجيال .
١٣ - رواية تسجيليّة .
١٤ - رواية أسطوريّة (أو فولكلورية) .
١٥ - رواية الحدث .
١٦ - رواية الشخصية .

١٧ - الرواية الفلسفية أو الرمزية .

١٨ - رواية الأصوات المتعدِّدة : التي يروي أحداثها أكثر من راوٍ .

١٩ - مسرواية . . (أي رواية تجمع بين خصائص المسرح والرواية في آنٍ واحد) .

٢٠ - الرواية الجديدة .

٢١ - رواية اللاارواية . . (رواية الشكل المفتوح) .

٢٢ - رواية الواقعية السحرية (البدائية) .

مما لا ريب فيه أنَّ هذه التصنيفات المختلفة قائمة - بالدرجة الأولى - على طبيعة (المضمون) ، وليس « الشكل » أو الأدوات الفنية الموصلة إليه . و نحن لا ننكر أهميَّة المضمون بالنسبة للرواية ، أو لغيرها من الأنواع الأدبية ، ولكن **يبدو أن غلبة المضمون على الشكل ، هو التعويضُ الذي تدفعه الرواية ثمناً لمحاولاتها الدائبة من أجل محاكاة الواقع ، حيث إنَّ الرواية من أكثر الفنون الأدبية التصاقاً بالواقع ، وتصويراً لحياة الناس كما هم ، وليس كما ينبغي أن يكونوا .**

ولا شك أنَّ كل صفة أو تسمية من التسميات السابقة ، تنطوي على (قيمة) فنية معيَّنة ،لا يمكن الاختلاف حولها كثيرًا ، لأنَّ خصوصيَّة الرواية تَبرزُ بوضوح حين نطلق عليها صفة بعينها من الصفات السابقة ، أو غيرها . وسوف نحاول توضيح ذلك على الرواية (السياسية) ، التي هي مجال بحثنا الآن .

***

عرفت الرواية « السياسيّة » - باعتبارها موضوعاً فنيًا - فى إطار المذهب (الواقعي) ، الذي يعكس حركة البشر - ولا سيّما البسطاء والفقراء ، باعتبارهم الشرائح المظلومة في المجتمع . كما استطاعت الرواية - في ظلّ الواقعية أيضًا -

أَنْ تقتحم الواقع اليومي. وأخذ « أفق الغرابة يضيق وينكمش ، وحبكة العمل وطبائع الشخصيات تبدو واقعية بالمعنى الضيق . »[٢٨]

ومما هو معروف أيضًا - بالنسبة لجماليّات الواقعية - أنَّ الأديب الواقعي ينبغي أن يكون صاحب (رؤية شموليّة) ، تلمُّ شعث ما تفرَّق ، وتبصر ما وراء الأمور المتنافرة من عوامل مشتركة ، وترصد - بشكل فلسفي عميق - أوجه الشبه بين كل القضايا والمشكلات التي تعذّب البشر ،وتحول دون حريتهم وسعادتهم .

في إطار هذه الرؤية الشمولية ، يُضيف الكاتب عنصر (السياسة) باعتباره موضوعًا جديدًا من ناحية ، ومن ناحية أخرى فإن السياسة - بالمعنى العام - هي المسئول الأوَّل عما يدور في حركة الواقع . وهذا ما يجعلنا نتصور بدقة العلاقة الحميمة بين الشخصيات الروائية وبين واقعها الاجتماعي في إطار الوضعيَّة السياسية أو التاريخية ، التي تحاول الرواية رصدها .

السياسة - في رواية سياسية جادة - ليست فكرة مجرَّدة أو إشارات متباعدة لا رابط بينها ، أو ليست هناك قيمة محدَّدة يمكن أنْ تضيفها ، **وإنما يجب أن تكون السياسة (محورا) أساسيًا في إطار الخيوط الفنية المختلفة ، التي تكون نسيج الحدث الروائي من البدء حتى الختام .كذلك ينبغي أن تكون بعض شخصيات الرواية مؤهلة** فكريّا وإنسانيًا ، لكي تكون السياسة في الفن - كما في الواقع - همّا أصيلاً من همومها الذاتية ، وشاغلاً ملحّا من مشاغل حياتها الاجتماعية .

كذلك ، فإن الروائي حين يختار قضية سياسية لكي يُحرك حولها الحدث ، ويشغل بها الشخصيات بين دفتيْ روايته - ليشغل بها القراء أيضًا فيما بعد ، **فإن تلك القضية (المختارة) يجب أن تكون قضية محورية ، تشغل ألباب كثير من**

البشر في مجتمعه ، وتلهبُ مشاعرهم .

كما أن القضية السياسية المختارة ، لا ينبغي أن تكون هيّنة الشأن ، أو تمس حياة أفراد معدودين ، لأن علاقة الكاتب بالتاريخ ، تختلف - تماماً - عن علاقة المؤرخ . فالمؤرخ (يُسجل) الأحداث التاريخية بتفاصيلها و وقائعها الجزئية وأحداثها اليومية - أحيانًا . أما الروائي ، فإنه مشغول - بالدرجة الأولى - بفلسفة التاريخ ، وجوهر الموقف الإنساني الذي يصوره ، وهذا ما يجعل الأدب (يتجاوز) إطاره المحلِّي إلى آفاقٍ عالمية ، لأنه يُصوِّر أزمة إنسانية تحرك وجدان البشر في أيّ مكان .

هذا ما نراه على سبيل المثال في معظم روايات الكاتب الجزائري رشيد بوجدرة ، سواء ما كتب منها بالفرنسية أو العربية ، حيث « نجد في رواياته إشارات صريحة ورمزية ، ترتبط بالسياسة وقضايا المجتمع في ظل القهر والاستبداد السياسي ، وتجسِّد رواياته ثلاثة محاور من الصراع :

الأول : يتمثل في الصراع مع التجديد ، والأبطال الذين يصورون هذا الصراع - عنده - إيجابيون في أعمالهم وتصرّفاتهم ، كما أنهم مجددون في أفكارهم وسلوكهم ، لأنهم مثقفون مقهورون .

الثاني : صراع حضاري ، يتحدَّى عمران المدينة في شكلها الحالي .

الثالث : صراع ثوري يناضل بالسلاح والسلوك ، من أجل القضاء على الظلم والاستبداد السلطوي ومخلفات الاستعمار . »[(٢٩)]

لا نزال نؤكد - بإلحاح - أنَّ الرواية السياسية ، رواية تتوافر فيها كل جماليات الرواية من حيث كونها نوعًا أدبيًا متميزًا ، بالإضافة إلى أنها يجب أن تشتمل على رؤية سياسية واعية ، تفتّح البصر والبصيرة من أجل نفي الظلم والقهر والفساد والاستبداد ، وهنا تُصبح الرواية شاهدًا على العصر ، ومعبِّرة

عن رأي كاتبها المتقدِّم إزاء ما يحدث في واقعه من مساوئ أو مظالم . كما نجد في بعض كتابات الروائي المصري يوسف القعيد على سبيل المثال ، فهو يطرح قضية سياسية مهمة في روايته (الحرب في بر مصر) ، يوضِّح فيها أنَّ الفقراء والمساكين هم الذين صنعوا نصر أكتوبر ١٩٧٣ ، بينما جنى ثمار ذلك النصر الأغنياء والقادرون . وهذا ما نجده في الفقرة التالية التي تُعبِّر عما في داخل إحدى شخصيات الرواية ، أو بعبارة أدقّ في فكر كاتب الرواية نفسه : « إن الدرس الذي تعلمته اليوم جيدًا ، أن بلدنا أصبحت مثل القطط تأكل أبناءها دون رحمة ، وأن هؤلاء الأبناء أنفسهم يخرجون إلى الدنيا مثل السمك ، ملغوم وآمن ، صعب وسهل ،محبّ وحاقد ، متْخم وجائع ، ولكنه لنا على أية حال ، وهنا القضية : هذا البلد لنا ، كيف ومتى ؟ ولمن منّا بالتحديد ، ألستم معي أن كلمة ‹‹ البلد لنا ›› تحتوي الكثير من المعاني بداخلها .

« كنت أتمنى . . آه . . وماذا نملك في تلك الأيام غير التمنِّي ؟ كنت أتمنى لو أنَّ الحرب ما تزال قائمة ، لكي أحضر نقطة من دمي ، آخر دم دافع عن تراب وادي النيل ، أختم بها آخر الفصل الخاص بي في هذه الرواية ، ذلك أن عصر الحروب قد انتهى ،وبدأ في مصر عصر الكلام ، ولأن الكلمات تشتعل من بعضها البعض ، فلن يعرف بر مصر سوى الكلمات . » (٣٠)

***

ننتهي من كل ما سبق لنؤكد الحقائق الأدبية التالية :

١- قضايا السياسة وأزماتها الخطيرة ،لا تتحققُ - بالضرورة - في أي عمل أدبي إلا من خلال (رؤية واقعية) للحياة والفنِّ .

٢ - الأفكار السياسيّة يجب أن تشكّل (محورًا مهمّا ومثيرًا) في إطار بقية القضايا التي تصوِّرها الرواية ، حتى لا يبدو وجودُها مُقحمًا دون



ضرورةٍ فنية .

٣ - ينبغي أن يختار الكاتب (معادلاً موضوعيًا مُقنعًا) لأفكاره السياسية والأيديولوجية ، وأنْ تكون هذه الأفكار حيّة ومبرّرة في سياق النسق الروائي .

٤ - الشخصيات التي تمارس السياسة في رواية ، يجب أن تكون (مؤهلة) لذلك اجتماعيًا وفكريًا - داخل المبْنى الروائي ، حتى تصبح قادرة على الإقناع الفني بما تقول وتفعل في إطار أحداث الرواية .

٥ - القضية السياسية (المختارة) ينبغي أن تكون من القضايا الجليلة ، التي تؤرّق الوطن وتعذّب المواطن .

٦ - ينبغي على الكاتب أَنْ يدرك الفروق الشاسعة بين وظيفة الدعاية والتحريض عند رجل يمارس العمل السياسي ، وبين وظيفة الفن الإنسانية والجمالية عند أديب أصيل ملتزم .

٧ - على الناقد حين يتصدّى لدراسة رواية سياسية ، أن يُدرك - واعيًا - أنه يتعامل مع نص أدبي ، له معاييره الجماليّة الخاصة - بغضّ النظر عن رؤية الكاتب السياسيّة وعقيدته الأيديولوجيّة ، لأنَّ من حقه أنْ يتّفِقَ مع الكاتب أو يختلف .

***

١١ - الأصوات الروائية المعاصرة

عندما نتأمَّل خريطة الأدب العربي المعاصر ، نلاحظ أنَّ كثرة كُتّاب الرواية تُوحي بازدهار هذا النوع الأدبي الجديد نسبيًا في تاريخ أدبنا الحديث . كما نلاحظ أيضًا أن معظم الأقطار العربية بدأت تقدّم إسهامات أدبية ناضجة فيه .

وهذا ما يؤكِّد أنَّ حركة الأدب تسير في تطوّر مطّرد ، يواكب سعي الإنسان العربي نفسه نحو تحديث الحياة ، وتوحيد الهدف ، وتقريب الصفّ ، وتأصيل الهوية ، وتحقيق الحرية .

سوف نقدمُ ثبتًا بأهم الأصوات الروائية في العالم العربي . ونودُّ أنْ نعتذر - سلفًا - إنْ كان قد سقط من ذلك الثبت اسم أو أكثر من الكتاب في هذا البلد العربي أو ذاك ، بسبب قصور في بعض القوائم والمراجع التي اعتمدنا عليها . وقد آثرنا ترتيب الأسماء في داخل كل قطر حسب الترتيب الألفبائي ، حتى لا يُوحي الترتيب بدلالة أخرى من حيث القيمة أو الأهمية .

مصر

إبراهيم أصلان - إبراهيم عبد الحليم - إبراهيم عبد المجيد - إحسان عبد القدوس - أحمد الشيخ - أحمد شمس الدين الحجاجي - إدوارد الخراط - إقبال بركة - أمين العيوطي - ثروت أباظة - جمال الغيطاني - حسن محسب - خيري شلبي - خيري عبد الجواد - رضوى عاشور - سعد مكاوي - سعيد بكر - سعيد سالم - سعيد عبد الفتاح - سكينة فؤاد - سلوى بكر - شريف حتاتة - شوقي عبد الحكيم - صبري موسى - صالح مرسي - صلاح والي - صنع اللّه إبراهيم - ضياء الشرقاوي - طه وادي - عباس أحمد - عبد الحكيم قاسم - عبد الرحمن الشرقاوي - عبد الفتاح الجمل - عبد الفتاح رزق - عبد الله الطوخي - عبد الوهاب الأسواني - عبد الوهاب داود - عبده جبير - علاء الديب - فؤاد حجازي - فؤاد قنديل - فتحي غانم - لطيفة الزيات - مجيد طوبيا - محمد أبو المعاطي أبو النجا - محمد البساطي - محمد جبريل - محمد جلال - محمد الراوي - محمد صدقي - محمد قطب - محمد مستجاب - محمود دياب - محمود عوض عبد العال - مصطفى فودة - مصطفى نصر - نبيل عبد الحميد - نجيب محفوظ - نجيب الكيلاني - وجيه

الشربتلي – يحيى الطاهر عبد اللّه – يحيى حقّي – يوسف إدريس – يوسف السباعي – يوسف القعيد – يوسف جوهر – يوسف أبو رية .

***

السودان

إبراهيم إسحق إبراهيم – إبراهيم الحاردلو – أبو بكر خالد – أمين محمد زين – بدوي عبد القادر خليل – بثينة خضر مكي – تاج السرّ حسن فضل – خليل عبد اللّه الحاج – شاكر مصطفى – صوار دابي– الطيب صالح – عبد الفتاح محمد عثمان – عبد اللّه الملك – محمد علي بلال – ملكة الدار محمد – يوسف خليل – الحسن بكري – علي الرفاعي

***

المملكة العربية السعودية

إبراهيم الناصر الحميدان – أمل محمد شطا – تركي الحمد –حامد دمنهوري – سلطان القحطاني – صالح الزامل – طاهر عوض سلام – عبد الرحمن منيف – عبد العزيز مشري – عثمان صالح الصويغ – عصام خوقير – غازي القصيبي – غالب حمزة – محمد عبده يماني – محمد زارع عقيل – هند باغفار – رجاء عالم

***

البحرين

أمين صالح – عبد اللّه خليفة – عبد القادر عقيل – فوزية رشيد – محمد الماجد – محمد عبد المللك .

الملك

***

الكويت

إسماعيل فهد إسماعيل - فاطمة يوسف العلي - ليلى الإبراهيم - وليد الرجيب .

***

اليمن

أحمد محمد العليمي - أحمد مثنى - حسن سالم باصديق - حسين صالح مسيبلي - زيد مطيع دماج - عباس الإيرياني - عبد الرحمن السيلاني - عبد الرحمن قاسم بحاش - عبد الرحيم السّبلاني - عبد الكريم المرتضى - عبد الوهاب الضوراني - علي محمد عبده - محمد صالح حيدرة - محمد أحمد عبد الولي - محمد حنيبر - محمد علي لقمان - محمد محمود الزبيري - محمد مثنى - محمود صغيري - وجدي الأهدل - يحيى علي الإيرياني..

***

لبنان

إلياس خوري - جورج طرابيشي - حنان الشيخ - خليل حنّا تادرس - سميحة كحلوني - سهيل إدريس - كوليت خوري - ليلى عسيران - ليلى بعلبكي - هدى بركات - يوسف حبشي الأشقر- علوية صبح

***

الأردن سميحة خريس - تيسير سبول - جمال أبو حمدان

إبراهيم نصر الله - ابتسام عبد الله - أكرم النجار-أحمد الزعبي - أحمد عودة - جهاد الرجبي - جمال ناجي - جمعة حمّاد - جوليا صوالحة - حسني فريز - روكس العزيزي - صبحي المصري - علي حسن خلف -

عيسى الناعوري -عطية عبد اللّه - غالب هلسا - فخري قعوار - فاروق وادي - ليانا بدر - مؤنس الرزاز - هاشم غرايبة - هيام رمزي - وليد أبو بكر- يوسف ضمرة .

***

فلسطين

إميل حبيبي - أمين شنار - توفيق فيّاض - توفيق معمر - جبرا إبراهيم جبرا - رشاد أبو شاور - سحر خليفة - سلوى البنا - عطا اللّه منصور - غسّان كنفاني - فهد أبو خضرة - مفيد نخلة - يحيى خلف .

***

سوريا

إبراهيم المرجاني - أنور قصيباتي - أميرة الحسني - إنعام الجندي - أديب نحوي - بديع حقي - حسيب كيالي - حليم بركات - حنا مينه - جورج سالم - خليل النعيمي - زكريا تامر - صدقي إسماعيل - صلاح ذهني - شكيب الجابري - عبد السلام العجيلي - فارس زرزور - فاضل السباعي - قمر كيلاني - مطاع صفدي - نبيل سليمان - نزار مؤيد العظم - هاني الراهب - وليد إخلاص - وليد مدفعي - وليد معماري .

***

العراق

أحمد خلف - أنيس زكي حسن - برهان الخطيب - بتول الخضيري - بهنام وديع - جاسم الهاشمي - جعفر الخليلي - حازم مراد - حسام الدين نامق - خالد محمد علي - ذو النون أيوب - سليمان البكري - شاكر جابر -

شاكر خصباك - صاحب الصباغ - عادل عبد الجبار - عبد الأمير معلة - عبد الحق فاضل - عبد الخالق الركابي - عبد الستار ناصر - عبد الواحد العيسى - عبد الواحد خماس - عبد الرحمن مجيد الربيعي - عبد الرازق المطلبي - عبد الرحمن عون الروضان - عبد العزيز سيد جاسم - عمر الطالب - عبد المجيد لطفي - علي خيون - غائب طعمة فرمان - غازي العبادي -غالب عبد الرازق - غانم الدباغ - فؤاد التكرلي - فاضل العزاوي - ليلى عبد القادر - محمد شاكر السبع - محيي الدين زنكته - موفق خضر - مهدي عيسى الصقر - موسى كريدي - نجيب المانع - هشام الركابي - هلال ناجي - يوسف الصائغ - يونس علي الشلهومي .

***

تونس

البشير خريف - زكية عبد القادر - صلاح الدين بوجاه - عبد القادر بن الشيخ - عروسية النالوتي - محمد الصالح الجابري - محمد الحبيب بن سالم - محمد علي اليوسفي - محمد المختار جنات - محمد العروسي المطوي - محمد الهادي بن صالح - محمد فريد غازي - محمود المسعدي - مصطفى الفاسي .

***

الجزائر [٣١]

أبو العيد دودو - آسيا جبّار - أحلام مستغانمي - إسماعيل غموقات - الطاهر وطار - الطاهر بن جلّون - جلالي خلا - رشيد بوجدرة - رشيد ميموني - عبد الحميد بن هدوقة - عبد الملك مرتاض - كاتب ياسين - مرزاق بقطاش - مالك حداد - محمد ديب - محمد مصايف - مولود فرعون -

واسيني الأعرج .

***

موريتانيا

أحمد سالم أحمد مختار – أحمد ولد عبد القادر – الشيخ ماء العيْنين شبيه .

***

المغرب

آمنة اللوة – أحمد المديني – أحمد زياد – البكري أحمد السباعي – المليودي شغموم – خناثة بنونة – عبد الرحمن المديني – عبد الفتاح كيليطو – عبد المجيد بن جلون – عبد الكريم غلاب – عبد الله العروي – فاطمة الراوي – مبارك ربيع – محمد البوعناني – محمد شكري – محمد زفزاف – محمد عزيز الإحبابي– محمد عز الدين التازي – محمد برادة .

***

ليبيا

إبراهيم الكوني – إبراهيم النجمي – أحمد إبراهيم الفقيه – خليفة حسين مصطفى – علي المصراطي – فوزية شلابي – مبارك الدريبي – مهدي علي الراضي . محمد الأصفر – سالم الهنداوي

***

تلك أهم الأصوات الروائية في العالم العربي ، وقد حرصنا على رصد أسماء معظم الكتاب رغم اختلاف هويتهم الأيديولوجية ومذاهبهم الفنية ، بل لقد حرصنا أيضاً على ذكر أسماء بعض الكتاب العرب ، الذين يكتبون باللغة الفرنسية في بعض أقطار المغرب العربي ، حتى يكون الحصر والإحصاء أقرب إلى الشمول

والكمال .

***

والسؤال الآن: هل كل هؤلاء الكتاب يهتمون بقضايا السياسة ومشكلات الأيديولوجيا وأحداث الصراع الاجتماعي فيما يقدّمون من أعمال روائية ؟

للإجابة عن ذلك نقول :

إنه لضرب من المستحيل الظن بأن أدباء أية مرحلة من المراحل التاريخية ، يتفقون في آرائهم الفكرية ورؤاهم الفنية ، خاصة في مجتمعات مثل مجتمعاتنا العربية : بأوضاعها المعقدة ، وظروفها المركبة ، وتركيبها الطبقي القلق ، ومكوناتها الثقافية المتناقضة ، وتوجهاتها الأيديولوجية غير المستقرة ، ونظم الحكم المتعددة فيها . كل هذا وغيره لا يجعل الأدباء العرب يصدرون عن رؤية فكرية فنية واحدة أو متقاربة ، وبالتالي فإن مواقفهم الأدبية ستكون - بالضرورة - مختلفة ، بل متناقضة أحياناً .

نتيجة لهذا كله : فإننا لن نجد الكتّاب كلهم يهتمون بقضايا السياسة وبالمشكلات الحقيقية التي يعاني منها الفقراء والمظلومون والمعذبون والمكافحون ، لأن مشكلات الفقر وقضايا السياسة والصراع من أجل الحرية والمساواة قد لا تهم جميع الناس بدرجة متساوية ، وإن اهتم بها البعض فليس كل هذا (البعض) يملك من الشجاعة وقوة الإرادة ما يمكنه من القدرة على التعبير عما يؤمن به .

لكن . . ما لا يدرك كله ، لا يترك كله ، لذلك ستبقى هناك أصوات روائية كثيرة ، تملك من يقظة الوعي ونُبل القصد وتقدمية الفكر ، والإيمان برسالة الفن السامية ، ما يجعلها تقتحم الصعاب ، وتلتزم بالتعبير عن مجمل القضايا الساخنة ، التي تؤرق حياة البشر في مجتمعاتهم ، ولا سيما مشكلات السياسة والصراع من أجل الديمقراطية والعدالة الاجتماعية .

السؤال الأخير هو :

مَنْ أولئك الروائيون الذين يهتمون بقضايا السياسة المختلفة فيما يبدعون من أعمال أدبية ؟ وما المنظور الأيديولوجي الذي يصدرون عنه عند الكتابة ، وما الأفق السياسي الذي يعبّرون عنه ، وأخيراً إلى أيّ مدى يعدلون بين الفن والسياسة عندما يكتبون الرواية ؟

هذا هو ما نتمنّى أن نجيب عنه في هذا الكتاب وفي دراسات قادمة – إن كان في العمر بقيّة . كما نتمنى – أيضاً – أن يشارك في الإجابة عنه كثير من الزملاء الذين يتفقون معنا في أهمية هذا الموضوع الخصب ، حتى تسهم الدراسة النقدية في إلقاء بعض الضوء على قضايانا الفكرية والفنية، من أجل غد أفضل للفن والإنسان العربي . هذا بالإضافة إلى أن بعض نقاد الأدب العربي المعاصرين قد (تحوّلوا) من مجال النقد الأدبي ، إلى ميدان النقد الثقافي والاجتماعي ، رغبة في أن تؤثّر كتاباتهم في أكبر عدد من القراء .

***

الفصل الثالث

الرواية .. النقد .. السياسة

أولاً - الرواية

١ / ١ الرواية الحديثة .. نوع أدبي جديد ، ليس بالنسبة للأدب العربي فحسب ، بل بالنسبة لكلّ الآداب العالمية أيضاً ، إذْ تعود بداياتها - في الأدب الأوربي - إلى القرن التاسع عشر ، أو ما قبل ذلك بقليل ، بيْنما نشأت في الأدب العربي مع بدايات القرن العشرين ، حين ظهرت أول رواية فنية وهي « زينب ؛ مناظر وأخلاق ريفية » لمحمد حسين هيكل سنة ١٩١٤ .

هذا النوع الأدبي الجديد - نسبيّا - تعود جذوره الفنية الأولى في الأدب الغربي إلى الملحمة epic ، التي ترتبط بالنظرة البطوليّة للأفراد ، كما نجد في ملحمتي « الإلياذة والأوديسا » لهومير . . و « الإنيادة » لفرجيل . كما تعود جذور الرواية في أوربا أيضًا إلى نوع من القصص المثالي المغرق في الخيال يسمى « الرومانس » romance . و قصص الرومانس التي شاعت في العصور الوسطى عبارة عن نوع من الحكايات الشعبية ، التي ترتبط بتصوير مواقف الفروسية والتضحية والحب المثالي العفيف ، كما نجد في بعض أعمال روائية حديثة مستمدة منها مثل « روبن هود » ، و « الكونت دي مونت كريستو » ، و « الفرسان الثلاثة » ، وغيرها .

كذلك ترتبط جذور الرواية الأوربية بنوع قصصي ساخر مثل « دون كيشوت » أو « دون كيخوته» *Don Quichotte* ، وهي رواية إسبانية كتبها « سيرفانتس » خلال الفترة ما بين (١٦٠٤ – ١٦١٤) ، وبطلها فارس يرافقه تابعه الأمين سانشو بانزا ، وتقع مفارقات كثيرة ساخرة خلال تطور الأحداث بين السيد وتابعه .

وقصص الرومانس والقصص الساخر تعتمدان – أحيانًا – على قدر من التضخيم والمبالغة ، أو على قدر من الانكماش والتصغير سواء بالنسبة لتصوير الحدث أو الشخصية . **أما الرواية الحديثة فإنها تقدم الصورة** – صورة الحدث أو الشخصية – بقدر من الاعتدال في الوصف والتعبير ؛ لذلك فإن **بطل الرواية الحديثة ، يمكن أنْ يكون « بطلاً بغيْر بطولة »** anti-hero .

ولا ريب في أنّ نشأة الرواية في أوربا مرتبطة بظهور الطبقة الوسطى « البرجوازية » ، التي تعنى بتصوير شخصية الفرد المأزوم أو البطل المشكل أو البطل الضدّ ، وهو فرد من الطبقة نفسها ، لم يستطع أنْ يحقّق طموحاته الماديَّة وأحلامه العاطفية .

وقد احتفى مثقفو الطبقة الوسطى : مبدعون ومتذوقون بفنون القص – ولا سيما الرواية الطويلة – حفاوة بالغة ، مما حدا بناقد معروف مثل «جورج لوكاتش » إلى أنْ يذهب إلى أن الرواية هي ملحمة البرجوازية في العصر الحديث. ومع أن الرواية ظهرت في أوربا في ظل المذهب الرومانسي ، فإنها سرعان ما تخلصت من تهويمات الرومانسية وخيالاتها المجنحة وشخصياتها العاطفية المأزومة ، واتجهت – بقوة – نحو حقائق الحياة وأرض المجتمع في إطار الواقعية realism ، لأنّ كثيرًا من الكتاب الواقعيين أمثال دوستويوفسكي في روسيا ، وأونوريه دي بلزاك في فرنسا ، وتشارلز ديكنز في إنجلترا – على سبيل المثال – هؤلاء الكتّاب وغيرهم وجدوا في « الواقعية » المذهب الملائم

لتصوير « العالم » الذي تقدمه الرواية .

والرواية الواقعية : نوع أدبي نثري ذو طول محدد ، يُصوِّر الواقع برؤية شمولية دون مبالغة أو تضخيم . والواقعية تُعدُّ أحد أساليب التعبير الأدبي الهادف إلى إصلاح المجتمع وتغيير الواقع ؛ من هنا ترتبط الواقعية بموقف ملتزم ، ويرتبط مبدأ (الالتزام) في الأدب بالمذهب الواقعي ارتباطًا وثيقًا . ويذهب إرنست فيشر إلى أنَّ « مفهوم الواقعية في الفن غامض ومطّاط ، إذ تُعرَض مرة على أنها موقف يعني الاعتراف بالواقع الموضوعي ، وأخرى على أنها أسلوب ومنهج . وإذا آثرنا تعريف الواقعية على أنها أسلوب ، أي باعتبارها تصويرًا للواقع ، فسنجد أنَّ الفن كلّه واقعيٌّ ، لذلك فإنه من الأفضل أن نقصر مفهوم الواقعية على أسلوب محدَّد ، مراعين ألاّ يتحولَ التعريفُ إلى حكم على العمل الفني أو تقييم له . »[1]

وفنون القصّ - بصفة عامة - تُعدُّ أقرب الأنواع الأدبية إلى تصوير الواقع والاقتراب من عالم البشر ، لذلك فإنَّ الرواية حتى وهي تدور في إطار الفكر الوجودي ، أو « تيار الشعور » stream of conciousness تظلّ مشدودة بخيوط قوية إلى الرؤية الواقعية وتصوير حياة المجتمع ، الذي تستلهم منه أحداثها ، وتستمد شخصياتها وقضاياها .

***

إنّ الرواية - في جوهرها - نوع أدبي يُصور فردًا مأزومًا غير متصالح مع مجتمعه . وهذا الفرد لنْ يكونَ إلا شخصية إنسانية خرجت من أرض الواقع ، واستمدت منها معظم مكوناتها المادية والمعنوية ، وأزمة أبطال الروايات هي - في الحقيقة - أزمات المجتمع الذي يعشيون فيه ، وهي في الوقت ذاته - أيضًا - قد تكون أزمة المؤلف نفسه مع واقعه .

الواقعية التي سادت في الرواية الأوربية في القرن التاسع عشر - وفي العالم العربي حتى نكسة ١٩٦٧ - يمكن أنْ نطلق عليها مصطلح « **الواقعية التقليدية** » . وهذه الواقعية قد تضاءلت إلى حدٍّ ما ، وحلَّت محلها « **الواقعية الجديدة** » ، أو « **الواقعية السحرية** » ، أو « **الواقعية البدائية** » . وهي التي يسمِّيها بعض نقّاد أمريكا اللاتينية باسم « **الرواية الإقليمية** » ، لأنهم أحسوا بعد الحرب العالمية الأولى أنهم بعيدون عن أوربا وأمريكا الشمالية ، فتحوَّلوا إلى الكتابة عن واقعهم الخاص بأسلوب يتواءم معه في التصوير والتعبير. « والرواية الإقليمية في معظم بلاد أمريكا اللاتينية نجحت في تصوير المناطق الشعبية الهامشية في القرى والغابات بعيدًا عن جوِّ المدينة أو العاصمة ، التي يعيش فيها معظم المثقفين . »[٢]

هذه الواقعية الجديدة - لا تدور في فلكها روايات أمريكا اللاتينية فحسب ، بل تشمل أيضًا كثيرًا من الأعمال الروائية في أفريقيا وآسيا ، ومعظم الكتابات الروائية المعاصرة في شتى الأقطار العربية . وأسلوب الرواية في إطار **هذه الرؤية الواقعية الجديدة يعتمد على المفارقة الحادة والسخرية الشديدة في تصوير البسطاء ، الذين يعيشون في القرى أو الأحياء الشعبية ، التي تمثل قاع المجتمع ، ويعيش فيها أفراد هامشيّون من الفلاحين والعمال وصغار الموظفين واللصوص والعاهرات وتجار المخدرات ومدمنيها ، وهم يمارسون لعبة الحياة من أجل تحقيق أحلامهم الصغيرة ورغباتهم الغريزية دون كبير حرص على التمسك بالقيم أو الخوف من القانون . وكتّاب هذا الاتجاه لا يخجلون من تصوير شخصياتهم الهامشية ، وهم يمارسون الجنس أو تعاطي المخدرات أو الجلوس فى مرحاض أو أكل الباذنجان ، أو يتحدثون بكلام سوقي خشن مع النفس (منولوج) ، أو مع الغير (ديالوج) . كما نرى في هذا الجزء من رواية « الحب في زمن الكوليرا » لغابرييل ماركيز :**

« تعرف فلورينتينواريثا في حافلة البغال أيضًا على ليونا كاسياني ، التي كانت امرأة حياته الحقيقية ، رغم أنهما - هي وهو - لم يعملا ذلك أبدا ، ولم يُمارسا الحب مطلقًا . كان قد أحس بها قبل أن يراها أثناء عودته إلى البيت في حافلة الساعة الخامسة : كانت نظرة مادية قد لامسته وكأنها إصبع . رفع بصره ورآها في الطرف المقابل محددة تمامًا بين الركاب الآخرين . ولم ترفع نظرها عنه ، بل على العكس : بقيت تنظر إليه بوقاحة ، لم تمكنه من الظن بشيء آخر سوى ما ظنه : زنجية ، شابة وجميلة ، لكنها عاهرة دون شك. أزاحها من حياته ، لأنه ما كان يتصور شيئًا أبشع من دفع ثمن الحب : وهذا ما لم يفعله أبدًا .

« نزل فلورينتينواريثا في ساحة العربات وهي المحطة الأخيرة للحافلة ، وانسل بأقصى سرعة عبر متاهة المتاجر ، لأن أمه كانت تنتظره في الساعة السادسة . وعندما خرج من الجانب الآخر للحشد ، سمع وقع كعب نسائي مرح على بلاط الرصيف ، فعاد ينظر ليتأكد مما كان يعرفه . إنها هي . . كانت ترتدي ملابس كملابس العبيد التي في الصور ، مع تنورة ذات كشاكش واسعة ترفعها بحركة راقصة ، لتمر فوق برك الماء المتجمعة في الشوارع ، وفتحة عنق تكشف عن كتفيها ، وعقد ملون يلتف حول عنقها عدة لفات وعمامة بيضاء ، إنه يعرف هذا النوع من النساء في فندق العابرين . وكثيرًا ما يحدث لإحداهن أن تبقى بلا فطور حتى السادسة مساء ، ولا يجدن حينئذٍ من وسيلة للحصول على الطعام إلا باستخدام الجنس كخنجر قاطع الطريق ، فيضعنه على عنق أول من يلتقينه في الشارع : عضوك أو حياتك . وبحثًا عن دليل نهائي بدل فلورينتينواريثا اتجاهه ، ودخل في زقاق الكانديلييبنجو المقفر فلحقت به مقتربة منه أكثر فأكثر. عندئذ توقف ، والتفت إليها ،وسد عليها الطريق فوق الرصيف مستندًا على المظلة بيديه الاثنين ،

و وقفت هي مقابلة .

« قال لها : إنك مخطئة يا جميلتي ، فأنا لست كذلك .

« بل أنت كذلك ، وهو بادٍ في وجهك .

« وتذكر فلورينتينواريثا عبارة كان قد سمعها ، وهو طفل صغير من طبيب العائلة معلقًا على إمساكه المزمن : ‹‹ العالم مقسمون إلى مَنْ يتغوطون جيدًا ، ومن يتغوطون بشكل سيِّئ . ›› على هذا المبدأ ، أقام الطبيب نظرية متكاملة حول الخصائص الإنسانية التي يعتبرها أكثر دقة من التنجيم . ومع تجارب السنين طرح فلورينتينواريثا النظرية بطريقة أخرى : ‹‹ العالم مقسوم بين الذين يشدون والذين لا يشدون . ›› وكان يرتاب بهؤلاء الآخرين لأنهم يعتبرون خروجهم عن السكة أمرًا خارقًا ، فيتبجحون بالحب ، وكأنهم هم الذين اخترعوه لتوِّهِم . أما الذين يمارسونه بكثرة فإنهم يعيشون له فقط ، ويشعرون بأنهم على أحسن حال ، حتى إنهم يبدون كأجداث مغلقة ، فهم يعلمون أن حياتهم تعتمد على التكتُّم. لا يتكلمون أبدًا عن مآثرهم ،ولا يثقون بأحد ، ويتظاهرون بالسهو ، حتى يوصموا بالعجز والضعف الجنسي ، وبأنهم مخنثون رعاديد ، كما هو حال فلورينتينواريثا . لكنهم يساهمون في تعميم هذا الخطأ ، لأنه يؤمن لهم الحماية . إنهم محفل مغلق ، يتعارف أعضاؤه على بعضهم في العالم بأسره دون حاجة إلى لغة مشتركة . ومن هنا ، لم يفاجئ فلورينتينواريثا : إنها واحدة من جماعته ، فهي تعرف بأنه يعرف أنها تعرف . »[٣]

وقد آثرنا نقل هذا المشهد برمته لتتضح نوعية الأسلوب الواقعي الجديد ، الذي يعبر به ماركيز – بطريقة أقرب إلى البدائية والعفوية – عن كل ما يدور في الخارج : الفضاء الروائي – وفي داخل أعماق البطل . وهو هنا يصف سيارة

البغال التي تعرَّف فيها على امرأة زنجية . . تنظر إليه بوقاحة . ولا شك أيضًا أنه كان يبادلها النظرة نفسها . وهذه العاهرة الوقحة لا تقل سوءًا عن برك الماء المتجمعة في الشوارع . كذلك فإن ملابسها تشبه ملابس العبيد ، وهذه صفة تدل على أنها ليست امرأة حرة . إنها قاطعة طريق ، ولها سلاح أمضى من الخنجر . ومع أنه كان على موعد مع أمه ، فإنه نسيه تمامًا . وعن طريق الاسترجاع يتذكر ما قاله طبيب العائلة عن تقسيم الناس ، لا بحسب المزاج أو القدرة النفسية أو اللون ، وإنما حسب طريقة الإخراج .

ثم يأخذ هذه الحكمة ليطبقها على مجال الجنس ، حيث ينقسم الناس إلى فريقين : فريق يمارس الحب ولا يتكلم ، وآخر لا يمارسه لكنه يتكلم كثيرًا . وفي النهاية يدرك أنه يعرف المرأة جيدًا ، لأنَّ بينهما رغبة مشتركة ، لا يحتاج صاحبها إلى لغة متقاربة ، ليفصح للآخر عما يريد .

***

١ / ٢ إذا انتقلنا إلى الحديث عن نشأة الرواية العربية ، فسوف ندرك أن لها هي الأخرى جذورًا ممتدة في التراث العربي القديم ، فقد عرف العرب أنواعًا مختلفة من القص -وإن لم يدخلوا بعضها في إطار الأدب- مثل قصص الحرب ، كما نجد في كتب « أيام العرب » ، والفتوح الإسلامية ، والسير التاريخية والأدبية والدينية ، ونوادر البخلاء والحمقى ، وقصص الأبطال وأخبار الملوك ، وقصص الأنبياء والصالحين ، وقصص الأخبار والأسمار والعجائب ، وقصص العشّاق ، وقصص الحيوان ، وكتب الرحلة ، وقصص العالم الآخر مثل : رسالة الغفران للمعري ، والتوابع والزوابع لابن شهيد ، والمقامات ، والقصص الفلسفي الرمزي مثل حي بن يقظان ، والأساطير، والحكايات الخرافية ، وقصص الأمثال ، والحكايات الشعبية القصيرة والطويلة مثل : « ألف ليلة وليلة » ، والسير الشعبية . . وغيرها .

وقد استمرت بعض أشكال القص هذه حتى مطلع العصر الحديث .

ثراء التراث العربي في مجال القصّ يجعلنا نراجع المقولة الشائعة ، التي ترى أنّ العرب (أمة شاعرة) ، لأنّ معظم رصيدها الأدبي قائم على الشعر وحده . ولكن يبدو أن مَنْ أطلقوا هذه الدعوى ، لم يقرأوا التراث العربي قراءة صحيحة ، على ضوء ما استجدّ من مفاهيم نقدية حديثة ، فالقصص العربي موجود في تاريخ الأدب ، والتاريخ العامّ ، وكتب الرحلة ، وكتب السيرة ، وإبداعات الحكي الشعبي ، التي لم يكن معترفا بها حتى وقت قريب . كل ذلك يدعونا إلى القول بأن العرب (أمة حكي) - مثلما كانت أمة شعر .

هذه الحقيقة تقتضي منا أن ننظر إلى تراثنا الثقافي نظرة أدبية جديدة ، فكتاب مثل « الأغاني » لأبي الفرج علي بن الحسين القرشي الأصفهاني (ت٣٥٦ = ٩٧٦ م) ظل ينظر إليه على أنه كتاب تاريخ أدب ، يشتمل على سيرة مائة شاعر عربي كان يُغنّى شعرهم . ماذا لو نظرنا إليه على أساس أنه كتاب قصص وحكايات ؟

كما أنَّ بعض كتب التاريخ العامّ وقصص الأنبياء دُوِّن على أساس أنه تاريخ خالص ، في حين لا يخلو هذا التاريخ في كثير أو قليل من أجزائه من قصص شعبي ، يدور حول الإنس وأحيانًا الجن والحيوان . فبعض المؤرخين الثقات مثل « أبي جعفر محمد بن جرير الطبري (٨٣٨ - ٩٢٣ م) في كتابه المشهور « أخبار الرسل والملوك » حين تصدى لكتابة التاريخ ، بدأه من خلق آدم وحواء إلى أنْ وصل إلى بعثة الرسول عليه الصلاة والسلام . بل إن تفسيره الذي يقع في ثلاثين جزءًا - « جامع البيان في تفسير القرآن » - لا يخلو - أحيانًا - من جانب قصصي ، يدور حول بعض الإنس والجن والحيوان ، الذين ورد ذكرهم في القرآن الكريم .وقد دخلت بعض هذه القصص عن طريق « الإسرائيليات » وغيرها .

الخيال القصصي العربي كان محلِّقًا بدرجة كبيرة ، فلم يؤلِّف قصصًا حول أخبار بعض الأمم السابقة والجن فحسب ، بل ألف على ألسنة بعض الجن شعرًا عربيًا فصيحًا . ومن المعروف أن محمد بن سلام الجمحي (١٣٩ - ٢٣١ هـ) في كتابه « طبقات فحول الشعراء » عاب على محمد بن إسحق - الراوي الأول للسيرة النبويَّة التي تنسب لتلميذه عبد الملك بن هشام - أنه روى شعرًا لرجال من قبيلة عاد وثمود ، كما روى بعض الشعر على ألسنة الجن ، لذلك قال عنه : « وكان ممن أفسد الشعر وهجنه ، وحمل كل غثاء منه محمد ابن إسحق ، وكان أكثر علمه بالمغازي والسِّير وغير ذلك ، فقبل الناس عنه الأشعار ، وكان يعتذر عنها ، ويقول : لا علم لي بالشعر ، أُوتي به فأحمله. ولم يكن ذلك له عذرًا ، فكتب في السيرة أشعار الرجال الذين لم يقولوا شعرًا قط ، وأشعار النساء ، فضلاً عن الرجال ، ثم جاوز ذلك إلى عاد وثمود فكتب لهم أشعارًا كثيرة . . أفلا يرجع إلى نفسه ، فيقول : مَنْ حمل هذا الشعر ومَن أدَّاه منذ آلاف السنين . »[٤]

نودُّ أن نصل من خلال هذا العرض المختصر إلى ثراء المجال القصصي في التراث العربي واتساع جوانبه ، وقد ظلَّت معظم روافد هذا التراث : الفصيحة والشعبية يقظة ومستمرة ، حتى مطلع العصر الحديث في نهاية القرن التاسع عشر ، ولا أدل على ذلك من أن بعض الفنون الجديدة ، اعتمدت عليها اعتمادًا قويًا في بداية نشأتها مثل الرواية والمسرح والسينما والغناء .

ونشير هنا إلى كتاب مهم تناول قضية « الرواية والتراث السردي »[٥] ، وتحدث عن تناصٍّ بعض الأعمال القصصيّة القديمة وتأثيرها في بعض الأعمال الحديثة من تأليف سعيد يقطين .

***

١ / ٣ نقطة البدء في تحوُّل مسيرة القصّ ، وظهور الرواية العربية الحديثة تبدأ سنة ١٩١٤ ، التي ظهرت فيها رواية « زينب » . ومع أنّ مسيرة الرواية قد تأثرت إلى حد كبير بالشكل الأوربي ، لكن ذلك لا ينفي قدراً من التأثُّر بالجذور القصصيَّة العربية القديمة .

وقد سيطرت الرؤية الرومانسية على الرواية العربية في مرحلة ما بين الحربين (١٩١٤ - ١٩٤٤) ، وكانت الروايات الرومانسية في هذه المرحلة تسير في خطين متوازيين :

الأول - الرواية الاجتماعيّة : التي تستلهم أحداثها من المجتمع الذي يعيش فيه الكاتب ، كما نجد في روايات هيكل ، وإبراهيم المازني ، وتوفيق الحكيم ، ومحمود تيمور ، وطه حسين ، وعباس العقاد .

الآخر - الرواية التاريخية : التي تستوحي موضوعها من التاريخ ، كما نجد في أعمال جرجي زيدان ، وفريد أبو حديد ، وعلي باكثير ، وسعيد العريان ، وعلي الجارم ، ونجيب محفوظ ، وعبد الحميد جودة السحار ، وغيرهم .

لكن الرواية العربية سرعان ما تحولت عن الرومانسية إلى الواقعية بسبب ظروف الواقع العربي نفسه . إن كتاب الرواية في العالم العربي مالوا بقوة نحو الواقعية - في الوقت الذي كانت فيه الواقعية تحتضر في بعض الآداب التي خلقتها مثل الأدب الفرنسي والإنجليزي . وهذا يعني أن المذاهب والأشكال الأدبية لا تستورد ، ولا تنشأ في مجتمع من المجتمعات ، إلا إذا كانت هناك ظروف اجتماعية وفكرية وفنية تسمح بوجودها . إن ميلاد المذاهب والأشكال الأدبية لا يَتمُّ إلا في رحم يتقبلها ، ونتيجة أسباب تدعو إلى وجودها .

وقد ظهرت أثناء هذه المرحلة في الوطن العربي أصوات روائية كثيرة مثل :

نجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وعبد الرحمن الشرقاوي ، وسعد مكاوي ، وحنا مينه ، ومطاع صفدي ،وهاني الراهب ، وسهيل إدريس ، وجبرا إبراهيم جبرا ، وغسان كنفاني ، ومحمد ديب ، والطاهر وطار ، ورشيد بوجدرة ، ومحمد المختار جنات ، ومحمد عزيز الحبابي ، ومحمد العروسي المطوي ، ومحمود المسعدي ،وغائب طعمة فرمان ، وذو النون أيوب ، وشاكر خصباك ، وعبد الملك نوري ، وفؤاد التكرلي ، وإبراهيم إسحق ، وملكة الدار محمد ، والطيب صالح ، وعبد الرحمن منيف ، ومحمد عبده يماني ، وزيد مطيع دماج ، ومحمد عبد الولي . . وغيرهم .

ومع أن الفكر الوجودي قد أثر في ثلة من المثقفين العرب فإن معظم كتاب الرواية العربية المعاصرة لم يتأثروا به ، ولم يبدعوا إلا نماذج قليلة من الرواية الوجودية ، ورواية « تيار الشعور » ، والرواية « الشيئية » وغيرها من الاتجاهات الأدبية المعاصرة في الرواية الأوربية .

هكذا ظلت الرؤية الواقعية هي المسيطرة على الإنتاج الروائي العربي منذ سنة ١٩٤٤ حتى معركة يونيو ١٩٦٧ . وكتاب هذه المرحلة في مجملهم ، يكتبون في إطار ما يمكن أَنْ يُسمَّى **بالواقعية التقليدية** ، وهي « واقعية نقدية » ، تُعنى بنقد المجتمع من أجل الإصلاح والنهضة والتقدم من خلال تقديم نماذج إنسانية مأزومة ، تعكس حركة المجتمع وبعض قضايا الواقع - كما نجد في أعمال نجيب محفوظ وحنا مينه وجبرا إبراهيم وغسان كنفاني والطيب صالح ، على سبيل المثال .

***

معظم الأدباء الذين يمارسون لعبة الكتابة الروائية في المرحلة المعاصرة يَصدرون عن رؤية « واقعية جديدة » ، تختلف عن واقعية الجيل السابق . وهذه الواقعية الجديدة في الرواية العربية المعاصرة تتميَّز بعدة سمات فنية ، لعل من أهمها :

الأولى – استلهام بعض تقاليد القصّ والحكي العربي القديم ، وتقديمها في صور جديدة ، من أجل منح فنون القص العربية طابعًا قوميًا وخصوصية وتميزاً – بعد أن سيطر الشكل الأوربي الوافد على نتاج الأجيال الروائية السابقة . أما الجيل المعاصر ، فهو يهدف إلى تحقيق قدر من (المصالحة الأدبية) بين النماذج التراثية والشكل الوافد ، وتحقيق قدر من التوازن الفني بين الأصالة والاقتباس . والكاتب القصصي المعاصر في استلهامه للتراث لا يفرق بين الأدب الفصيح والأدب الشعبي ، وإنما يستلهم إطار المقامة والسيرة والحكاية الشعبية والكتب التاريخيّة وبعض الشخصيات التراثية والملامح الصوفية . وهذا الاستلهام القوي للتراث يبدو – أحيانًا – منذ العنوان مثل : الحرافيش (نجيب محفوظ) : ألف ليلة وليلتان (هاني الراهب) – حدَّث أبو هريرة قال (محمود المسعدي) – التجليات (جمال الغيطاني) – دم ابن يعقوب (شوقي عبد الحكيم) – متاهة الأعراب (مؤنس الرزاز) – الوشم (عبد الرحمن الربيعي) – الكهف السحري (طه وادي) – الزلزال (الطاهر وطار) – مقامات الفقد والتحول (سعيد عبد الفتاح) – أخبار عزبة المنيسي (يوسف القعيد) – شفيقة وسرها الباتع (فؤاد قنديل) مدن الملح (عبد الرحمن منيف) – سيرة الشيخ نور الدين (أحمد الحجاجي) – موال البيات والنوم (خيري شلبي) – زينب والعرش (فتحي غانم) – البكاء على الأطلال (غالب هلسا) – ملاعيب علي الزيبق (فاروق خورشيد) – عُرس الزين (الطيب صالح) – لغز الزمردة المكسورة (صالح الزامل) – الكنز الذهبي (عثمان صالح الصويغ) – الدوامة (عصام خوقير) – البراءة المفقودة (هند باغفار) – البعث (محمد علي مغربي) .

هذه الأعمال – على سبيل المثال – تؤكِّد – بوعي – منذ عنوان الرواية أنها تستلهم إطار التراث القومي ، وتعيد بعث بعض عناصره من جديد .

الثانية – أمر آخر تلتقي فيه الرواية العربية مع روايات بعض أقطار أمريكا

اللاتينية وأفريقيا السوداء وغيرهما ، وهو الميل الشديد إلى تصوير الواقع المحلي في القرى والأحياء الشعبية من المدن ، واختيار نماذج إنسانية مسحوقة ، أو مقموعة ، أو تعيش على هامش المجتمع . وما دامت الشخصيات الروائية تتحرك داخل المبنى الروائي في هذا الفضاء الموغل في المحلية ، فإنها تقدّم وهي تمارس الحياة بطريقة سوقية خشنة - دون ديكور أو تجميل . ولا يتردد الكاتب في تصوير معظم شخصيات عالمه الروائي ، وهم يمارسون تعاطي المخدرات أو الجنس أو الاحتيال . إنها شخصيات تعيشُ على (هامش المجتمع) ، ولم تحقق سوى مستوى دون المتوسط من الرزق والثقافة والتعليم ، ومن هنا تمارس هذه الشخصيات الروائية دورها - في منظومة العمل السردي - كما لو لم تكن تؤمن بقانون أو عرف أخلاقي . لكنَّ أكثر هذه الشخصيات الروائية - رغم صورتها البدائية وسلوكها غير المستقيم أحيانًا - لا تهادن في الدفاع عن الوطن ودفع الظلم والتصدِّي لقوى الشر .

عبد الرحمن الشرقاوي والطيب صالح وحنا مينه ويوسف إدريس وبعض كتّاب جيل الستينيات في مصر ، يُعدُّون من أوائل الكتاب المعاصرين ، الذين اتجهوا نحو هذه الواقعية الجديدة ، التي تصوِّر البسطاء بطريقة بدائية - تذكرنا بالواقعية السحرية عند بعض كتَّاب أمريكا اللاتينية - وتصف خواطرهم وأحلامهم بطريقة عفوية ، وتقدِّم شخصيات شعبية تمارس الحياة دون وعي ، ودون خوف ، وأيضًا دون أمل . مثل شخصية « الزين » المعتوه ، أو المجذوب في رواية « عُرس الزين » . والكاتب يصوِّره من خلال منظور الراوي الغائب ، ويصف شكله الخارجي الغريب وسلوكه الفطري مع أهل القرية وخاصة النساء . وفي روايته الأخرى « موسم الهجرة إلى الشمال » نجد هذه الطريقة ذاتها في الوصف وتقديم الشخصية . وقد أصبح هذا هو الاتجاه السائد في معظم الروايات العربية المعاصرة .

الثالثة : تفوق الوعي الأيديولوجي على الوعي الجمالي : معظم الجيل المعاصر من كتَّاب الرواية العربية تربَّى وتعلَّم في عصر الاستعمار ، وشهد بداية عصر الثورات والانقلابات ، ثم استيقظ على انهيار الحلم القوميّ وغياب الديمقراطية والهزائم المتلاحقة عسكريًا وفكريًا وقوميًا . بالإضافة إلى تمزق صفوف المجتمع وتشرذم شرائح المثقفين والانفتاح الاقتصادي، والتصالح أو التحالف مع معظم أعداء الأمة ، والسرقة والإرهاب - أحيانًا - باسم الدين ، والمتاجرة بالقيم والشعارات من معظم زعماء اليمين واليسار والوسط . إنه عصر الشعارات المزيفة ، والقيادات المجوفة ، والثقافة الخادعة ، والدعاية الكاذبة . وقد تتعدَّد الدعاوى والاتجاهات ، لكن بعض المثقفين - للأسف - حين يصلون إلى موقع ما ينسوْن كلَّ شيء ، ويتعاملون بحس انتهازي داعر ، وبروح الشلَّة ، ومنطق العصابة .

إنَّ عملية الإبداع - عند كثير من أدباء هذا الجيل ومثقفيه وشرفائه - تتشكل في واقع اجتماعي ملبَّد بالعواصف والأعاصير والزلازل والبراكين . لا أمل في وحدة قومية ، أو استقلال وطني ، أو عدالة اجتماعية ، أو ديمقراطية حقيقية ، من أجل ذلك كله نجد أن معظم كتَّاب الرواية يتوجَّهون - بجرأة - نحو كشف مواطن السقوط ومراكز العفن في الواقع ، لذلك يتعجَّب بطل رواية « الزلزال » من الواقع العربي قائلاً : « نحن هنا عرب لا ننتهي إلى عرب ، وبربر لا ننتهي إلى بربر ، وفينيقيون لا ننتهي إلى فينيقيين ، وبيزنطيون لا ننتهي إلى بيزنطيين . عميق . . عميق الأخدود . بايعنا أبا بكر يوم السقيفة ثم رحنا نهمس في آذان علي والأنصار . بايعنا عمر وقتلنا عمر. نصَّبْنا عثمان وقتلنا عثمان . بايعنا عليًا مليون مرة ، وقتلناه مليون مرة .نمدح معاوية ونذمه . نقيم المذاهب ونحطمها. ننطلق من السنة ، وننتهي إلى البدعة . في قراره يجري الماء داكنًا ، يتخلل الصخور والطحالب ، وتحوم حمامات حزينة . عرب في مصر ،

وفراعنة في مصر . عرب في الشام والعراق ، وفينيقيون وبابليون وحيثيون وأكراد و دروز . نثقل الصخرة لا غير ونفقدها توازنها . الأدهى هو الإحساس بالزلزال المتواصل في نفوسنا دون أن نُبدي حراكًا . نتفرج عليها في خوف كبير وفي إعجاب شديد . » (٦)

ومؤلِّف الرواية (الطاهر وطار) ينقل الشك الأيديولوجي من الماضي إلى الحاضر متسائلاً : « لست أدري ما الفرق بين إسرائيل وكثير من الدول العربية ؟ إسرائيل رأسمالية ، معظم الدول العربية رأسمالية . إسرائيل عميلة للأمريكيين ، معظم الحكام العرب عملاء للأمريكان . إسرائيل تقتل الفلسطينيين ، معظم الحكومات العربية ضدّ الفلسطينيين . » (٧)

نقدِّم شاهدًا آخر يوضح مدى جرأة الروائي العربي المعاصر في تعرية الواقع ، مما يؤكِّد يقظة الوعي الأيديولوجي عنده . وهذا الشاهد عبارة عن فقرة من رواية « **الزمن الميت** » **لفاروق خورشيد** : « حين يموتُ الحب يموت كل شيء ، لا تبقى إلا الكراهية . ومن الكراهية العميقة يتولد الحقد ، والحقد حين يولد يموت حوله كل نبت أخضر ، كل نغم حلو كل نسيم نظيف ، فالحقد حين يلوث القلوب يميتها فتتعفن . ومن عفن القلوب الميتة يتولد ألف إثم وإثم ، فالنبض كراهية ، ودفق الماء في الشرايين كراهية ، وزفير الأنفاس المضطربة في الرئتين كراهية . . وكل حكاية حب ميت تصطدم بجدار الكراهية الغليظ . ومهما حاولنا الهروب من واقعها الكثيف فنحن نلقاها ، تلك الكراهية في عيون الآخرين ، وفي أنفاس الآخرين ، في صمت الآخرين ، في فكرهم ، في كل كلماتهم ، وفي لمساتهم ، في صمتهم . وحكايتي الليلة حكاية هذه الكراهية . أ تسمعون حكايتي يا مَنْ تعيشون داخل سور من الكراهية. . الكراهية زادكم ، الكراهية رفيق دربكم ، والكراهية شواهد قبوركم . » (٨)

فالكاتبان هنا – الجزائري والمصري – لا يهمهما ربط الفكرة الناقدة لأوضاع المجتمع العربي بأحد من عناصر السرد مثل الحدث أو الشخصية ، وإنما يتوجهون – مباشرة – نحو المروي عليه (القارئ) بما يؤرقهما في الواقع ، ويقدمان آراءهما الحادة بشكل جاد وصارم . كما نجد في هذا المشهد – على سبيل المثال – من رواية « الكهف السحري » لطه وادي : « في الظلام . . مثلما قبضوا علينا ، رحّلونا إلى سجن لا أعرف له مكانًا على الخارطة . خرجنا معصوبي الأعين مثل عتاة المجرمين ، وألقوا بنا في ناقلات سيئة ، لا تصلح إلا لنقل الروث والسماد البلدي ، صندوق السيارة مشروخ من كل الاتجاهات ، لا يحمي من حرٍّ في النهار أو برد في الليل . وضعونا مثل الجماد الميت . . لا أكل . . لا شرب . أكثر من هذا . . ممنوع أن يقضي الإنسان حاجته ، ومن كان محصورًا فعليه أن يتصرف . كيف . . ؟! قد يصبر الإنسان على العري والجوع والعطش والوساخة . . لكن كيف يصبر على قضاء الحاجة . . ؟! ثلاثون آدميًا محتجزون في صندوق خشبي . . ومحرومون من مزاولة أي حق من حقوق الكائنات الحية ، حتى حق قضاء الحاجة . مصر . . يا بلدنا . . ما ذنبنا ، حتى نعامَل هذه المعاملة غير الإنسانية ؟ يا مصر متى يستريح أبناؤك . . ويعاملون على أنهم أناس من لحم ودم ؟! داهمني سؤال ملحٌّ : هل كان شعبنا يعامل مثل هذه المعاملة في عهد الاستعمار ؟» (٩)

***

يؤكد ما حدث من تغيّر في تشكيل بناء الرواية المعاصرة – أيضًا – هذه الشهادة للكاتب التونسي « صلاح بوجاه » :

« يشدُّ رواياتي خيط رفيع ، لكنه صريحُ الحضور ، يجعلها تندرج ضمن منظومةٍ بعينها . . منظومة الروايات التي تقوم على المزج المتكافئ بين الواقعي والعجائبي . وإني لعلى يقينٍ من أنّ في الواقع عجائبية غامرة . يكفي أن ننتبه

إليها ، حتى نُحسن التعامل معها . ولسنا نحن الذين نبتدعُها على أية حال ، فالواقع اليومي مفعمٌ بها ، ومن شأنه أنْ يمثّل انفلاتًا بديعا نحو الغريب العجيب والفنتستيكي (الخيالي) الصريح . إنها المسألة – في النهاية – مسألة وجوه وكيفيات وأنماط تعامل .

ولعله من العجيب أن نلاحظ أن جميع التيارات الأدبية تدَّعي أنها واقعية ، وأنها جاءتْ لتتجاوز ما وقعت فيه سابقاتها من بعد عن الواقع .

لم نقف حتى الآن على تيارات تُصرِّح من تلقاء نفسها بأنها خيالية مثلا ، أو أسطورية أوْ عجائبية . جرائم كثيرة – في حق الرواية وفي حق اللغة العربية – تقترفُ باسم الواقعية .

لكننا ننسى أن الواقعية « واقعيات » ، وننسى أيضًا أن استعارة اللهجة العامية – التي ينادي بها البعض هنا وهناك – غير كافية وحدها لجعل العمل الروائي عملاً واقعيًا .

لماذا ننسى أن جوهر البناء الروائي يقوم على السَّعي إلى إنشاء « عالم روائي » ؛ أيْ واقع جديد . . وإنها – من تلك الوجهة ومن هذا المنطلق – قائمة على مصادمة الواقع ، وعاملة على تشريحه بقصد إعادة تركيبه وترتيبة من جديد . » (٩ مكرر)

***

من هذا العرض المختصر لمسيرة الرواية العالمية والعربية يتضح أن الرواية المعاصرة تنضوي تحت إهاب **الواقعية الجديدة** .. **وتلك واقعية بغير ضفاف** – كما يشير إلى ذلك الناقد الفرنسي المعاصر روجيه جارودي . إنها واقعية تبحث دومًا عن شكل أكثر جدَّة وطرافة ، يستلهم التراث ولا يعادي المعاصرة ، ويصوِّر الإنسان البسيط في الحارة والزقاق . . في الحقل والمصنع . . في إطار

المقدس والمدنس . . من أجل الدعوة إلى حرية الإنسان وتحرير الأرض والمساواة بين البشر .

هنا نصل إلى أنّ عنصر المفارقة أو السخرية irony « يعد سمة أساسية في الرواية العالمية والعربية المعاصرة على حد سواء . إنها ليست مفارقة لفظية (مثل التورية والجناس) . لكنها مفارقة درامية ، تبدو من خلال موقف إنساني ذي دلالات متنوعة ، لذلك فليس لها شكل ثابت ، وقد تتبدَّى في تصوير الحدث أو الشخصية ، أو أي عنصر بنائي آخر من عناصر الخطاب الروائي ، لذلك يرى وليم شكسبير على لسان « عطيل» . . **« أن مفارقة الموقف لعبة يلعبها الشيطان ضد الناس : إنها شماتة الجحيم ، خدعة الشيطان الأكبر .. أن تعانق داعرة في فراش وثير ، وتحسبها طاهرة ؟ »** (١٠)

هذه المفارقة هي التي أطلق عليها باختين : « الموقف الكرنڤالي من العالم » الذي يتمثَّل في مجموعة من الإيماءات الساخرة بطريقة مقذعة وعميقة ومفعمة بأصناف متنوعة من التناقض والتناوب بصورة صريحة و وقحة أحيانًا (١١). وهذا التصوير الكرنڤالي يعكس موقفًا ساخرًا من بعض الشخصيات أو المشاهد السردية .

كما أن الرواية – وهي تسعى جاهدة نحو التجديد حرصت على تحطيم بعض الحواجز بين الأنواع الأدبية ، وأصبحت تستعين ببعض – عناصر القصّ الشفاهي ، وقواعد المسرح وخصائص الشعر . . من هنا نجد الرواية تُعنى كثيرًا بشخصية (الراوي) والتنوع الدائم في أنماطه ، خاصة الراوي المشارك والراوي المتعدّد . . كما تُعنى – أيضًا – بالحوار والمنولوج وتحطيم مسيرة الزمان . . والتنويع في وصف الأمكنة التي تدرو فيها الأحداث . كما حرص كثير من الكتّاب على شاعرية التعبير ؛ على أساس أن الرواية فن (لغوي) ، يُعنى بجمال العبارة

وثراء الدلالة وتميز التركيب اللغوي .

***

ثانياً – النقد

١/٢ العلاقة بين الأدب والنقد علاقة أشد ارتباطاً من الزواج الكاثوليكي . وقديما ذهبوا إلى أنّ الناقد أديب ضلّ الطريق . والأديب لا بد أن يكون متضمّنا بالضرورة حساسية ناقد . فالأديب أوّلُ ناقد لعمله ، وهو الذي يجيز نشر عمله أو لا . وقد نشأ النقد إثر نشاة الأدب ، ومعظم الكتابات النقدية العظيمة نشأت بعد حركة أدبية مزدهرة . فأرسطو – المعلم الأوّل ومربّي الإسكندر الأكبر (٣٨٤ -٣٢٢ ق . م) – لم يكن ليقدر على أنْ يقدِّم أول مؤلّف في النقد الأدبي – وهو كتاب « فن الشعر » – الذي حدَّد فيه كثيراً من مبادئ نقد الشعر والمسرح والملحمة – لولا أنه كتبه بعد مرحلة أدبية مزدهرة بالنسبة للملاحم والشعر والمسرح الشعري . « فهذا الكتاب الذي أُلِّف منذ نيف وعشرين قرنًا ، لا يزال مَنْجمًا مليئًا بالأفكار القيمة في النقد الأدبي ، بل لا يزال المرجع الأول فيه ، وقد كان تأثيره في الأفكار النقدية عند الأوربيين ضخمًا قويًا على مدى العصور . والأفكار التي فهمت منه أو حملت عليه ، كانت أساسًا لما سمي بالعصر الكلاسيكي في النقد . . والأدب . »(١٢)

***

٢/٢ وقد اهتمَّ النقد الأوربي في عصر النهضة الحديثة بفَنَّي الشعر والمسرح . كذلك كان النقد العربي القديم في عصور ازدهاره مشغولاً بنقد الشعر وحده تقريبًا . وقد غاب عن النقدين : الأوربي والعربي – النقد القصصي . ولم يكن ذلك بسبب غياب فنون القصّ ، وإنما لأن معظم النتاج القصصي القديم كان يعتمد على الإبداع والتلقّي (الشفاهي) . وما كان مدوّنًا

منه – في أغلبه – لم يكن معترفًا به في إطار فنون الأدب . **وتعلل ألفت الروبي لذلك بقولها :** « إنّ تغييب القصّ كجنس أدبي نثري لدى معظم نقّادنا العرب ، وتهميشه لدى البعض الآخر ، وما صحب هذا من قصور النظرة النقدية إلى الإبداع القصصي المتمثل في بعض الأنواع القصصية – التي أشار إليها بعضهم عرضًا – قد بدا متسقًا مع الموقف العام السائد في ثقافتنا العربية الإسلامية القديمة ، الذي كان يستهجن عملية القص بأركانها من قصاص ومتذوقين ، فضلا عن القصّ نفسه سواء أكان شفاهيا أم مكتوبًا . »(١٣)

***

٢/ ٣ نريد أن نصل – مما سبق – إلى أن النقد العربي القديم والنقد الأوربي الكلاسيكي ، لم يكادا يهتمان بوضع أسس ثابتة لمبادئ النقد القصصي . وبعد أنْ ظهرت الرواية الحديثة modern novel ، واحتاج النقاد إلى رصد ملامحها وتحديد قواعد بنائها – بدأ نقاد الرواية . . **يستعيرون من مجال النقد المسرحي كثيراً من القواعد والمصطلحات ، على أساس أنّ بينهما (القصة والمسرحية) قدرا من التشابه .**

من هنا أخذ نقّاد الرواية يدورون في فلك كثير من مصطلحات المسرح ومفاهيمه مثل : الحدَث – البطل – الحبْكة – العقدة – الحوار – المونولوج – الفصل – المشهد – الوحدة – البداية – الوسط – النهاية – المفارقة irony – الشخصية الخيرة – الشخصية الشريرة – الشخصية النامية – الشخصية المسطحة . . إلى غير ذلك من المصطلحات ، التي لا يزال بعضها متداوَلاً في إطار النقد القصصي حتى اليوم .

وفي إطار المرحلة (الرومانسية) لم يهتم النقاد اهتمامًا ملحوظًا بمبادئ النقد القصصي ، **من هنا فإنّ المرحلة الرومانسية – في الغرب والشرق – قد خلفت**

أعمالا روائية عظيمة .. لكنها لم تقم بدور واضح في مجال النقد القصصي . فإذا ما قرأنا تراث نقّاد كبار مثل : سانت بيف (١٨٠٤ - ١٨٦٩) - هبوليت أدولف تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) - برونتيير (١٨٤٩ - ١٩٠٩) - أناتول فرانس (١٨٤٤ - ١٩٢٤) - صمويل تيلور كوليردج (١٧٧٢ - ١٨٣٤) - ت . س . إليوت (١٨٨٨ - ١٩٦٥) - أفور أرمسترنغ ريتشاردز (١٨٩٠) - وليام هازلت (١٧٧٨ - ١٨٣٠) ، فهؤلاء النقّاد - وغيرهم من النقاد الرومانسيين - لا نكاد نجد لهم تراثًا في مجال النقد القصصي .

وإذا كان بعض نقاد الرومانسية في مصر - مثل : محمد حسين هيكل - طه حسين - عبد الرحمن شكري - إبراهيم المازني - عباس العقاد - محمود تيمور - أحمد زكي أبو شادي - مصطفى السحرتي ، وغيرهم قد تأثروا ببعض الرومانسيين الأوربيين ، فإنهم جاروهم أيضًا - دون قصد - في إهمال مجال النقد القصصي ، رغم أنَّ بعضهم كان له دور واضح في مسيرة الرواية والقصة . وما خلفه بعضهم - في هذا المجال - ليست له قيمة نقدية تُذكر . فمحمود تيمور كتب مقالين عن اثنين من معاصريه - من كتّاب القصة هما : محمد فريد أبو حديد ، ومحمود طاهر لاشين - في أحد كتبه ، لكنه لم يستطع أن يقول كلامًا له أية أهمية نقدية ، ولا يتصل بنقد القصة من قريب أو بعيد . يقول عن طاهر لاشين :

« أخص ما عرفنا به أديبنا القصاص ، أنه برع في تطويع قلمه لرسم الصور والمشاهد ، التي تجول في خياله ، والتي كان ينسج خيوطها من قلب المجتمع المصري وأوضاعه المتميزة . فإذا قرأت له قصة تمثلت نماذج دقيقة من بيئتنا المصرية بشخوصها وألوانها ، ذات وميض ورفيف . والمؤلف مستخفٍ وراءها ، لا تكاد تحس له تدخلاً أو تطفلاً ، يفسد عليك متعتك في تذوقك

لهذا الأدب القصصي الفنّي . . . »(١٤)

***

٤/٢ هكذا مضت مرحلة النقد الرومانسي - في الغرب والشرق العربي - دون أنْ تُخلّف تراثًا له أسسه النقدية ومصطلحاته الخاصة به في مجال النقد القصصي .. وإنما هو في مجمله نقد تأثري / انطباعي ، يستعين بكثير من مصطلحات المسرح وقواعده لدراسة نوع أدبي آخر .

بعد ذلك ظهر المنهج (الاجتماعي) في النقد - في نهاية القرن التاسع عشر وبدايات العشرين (مواكبًا للمذهب الواقعي في الأدب) . والنقد الاجتماعي / الأيديولوجي ينظر إلى الأدب والفنّ من زاوية الواقع ، وأنه انعكاس لحركة المجتمع . ويترتب على هذه الرؤية تأكيد فعالية الذات المبدعة إزاء الموضوع الذي تصوره . من هنا ، فإن الأدب يسهم في التعرف على الواقع من أجل إصلاحه وتغييره .

وقد اهتم النقاد الاجتماعيّون بنقد الرواية اهتمامًا ، يكاد يوازي اهتمام النقّاد الرومانسيِّين بالشعر ، بل إن كثيرًا من نقّاد الواقعية الكبار دارت كل أعمالهم - أو معظمها وأهمها على الأقل - في مجال نقد الرواية ، كما نجد في تراث : بليخانوف - جورج لوكاتش - رالف فوكس - جورج طومسون - روجيه جارودي - لوسيان جولدمان - بيير زيما . . . وغيرهم .

وفي العالم العربي . . اهتمَّ كثير من النقاد الاجتماعيِّين بنقد الرواية مثل : محمود أمين العالم - لويس عوض - حسين مروة - عبد القادر القط - شكري عياد - عبد المحسن طه بدر - طه وادي - محمد برادة - أحمد الهواري - عمر الطالب - عبد الإله أحمد - يوسف الشاروني . . وغيرهم .

وقد عُني معظم النقاد الاجتماعيِّين في مجال نقد الرواية بالبحث عن

علاقة تربط عالم الرواية بالواقع الاجتماعي . وقد اهتموا بالجانب الأيديولوجي أكثر من اهتمامهم بدراسة الجانب الفنّي والسمات الجمالية والعناصر الشكلية . وعلى هذا فإن النقد الاجتماعيّ - رغم عنايته الواضحة بنقد الرواية - كان التحليل فيه يدور - في مجمله - حول بيان مدي قدرة الكاتب (أو النص الروائي) على عكس قضايا الواقع ومشكلات تحوّل المجتمع ، ومحاربة أعداء الشعب ومناصرة الفئات المظلومة والدفاع عن القيم المستلبة مثل : الحرية السياسيّة ، والعدالة الاجتماعية ، ومساواة المرأة بالرجل ، ومناصرة الشرائح المظلومة من العمال والفلاحين وصغار الموظفين .

***

٢ / ٥ حدث تحول هائل وخطير في مسيرة النقد القصصي على أيدي النقاد الشكليّين ابتداء من جهود ڤلاديمير پروپ Vladimir Propp (١٨٩٥ - ١٩٧٢) منذ أصدر كتابه « مورفولوجيا الحكاية الخرافية »[١٥]- الذي درس فيه أهم العناصر الشكلية للحكاية الشعبية ، وحدَّد مجموعة من الوظائف الأساسية للشخصيات ، تمثل وحدات الشكل المورفولوجي لمكونات الشخصية ، والأعمال أو الوحدات التي يفترض أن تتحقَّق في أية حكاية شعبية . بعد ذلك نشأت قواعد منهج جديد علمي وموضوعي - على أيدي الشكلانيّين الروس أمثال : يوري تينيانوف (١٨٩٤ - ١٩٤٣) - بوريس إيخينباوم (١٨٨٦ - ١٩٥٩) - بوريس توماشفسكي (١٨٩٠ - ١٩٥٧) - رومان ياكوبسون (١٨٩٦- ١٩٨٣) - ميخائيل باختين . فهؤلاء النقاد الشكليون وغيرهم مثل : تزفيتان تودوروف - جيرار جينت - رولان بارت (١٩١٥ - ١٩٨٠) - قد استطاعوا أن يضعوا أسسًا راسخة لدراسة الفنّ القصصي ، في إطار ما أسماه نقاد البنيوية الشكلية « نظرية السرد » أو « علم السرديات » narratology . وقدم جينت Genette في كتابه *Narrative Discourse* كثيراً

من القواعد النقدية الخاصة بدراسة السرد الروائي ، ذلك « إن القصة لا تجعلنا نرى ، لأنها تقلِّد . وأنَّ الانفعال الذي يستطيع أنْ يُلهبنا في أثناء قراءة رواية ، ليس هو انفعال ‹‹ رؤية ›› ما (فنحن لا نرى شيئًا في الواقع) . وإنما هو انفعال المعنى ، أي أنه نظام أعلى للعلاقة ، وهو يملك أيضًا انفعالاته ، وآماله ، وتهديداته و انتصاراته : أي أن ما يحدثُ في القصة ، ليس شيئًا حرفيًا من وجهة نظر مرجعية . فما يحدثُ هو اللغة وحدها ، إنه مغامرة اللغة التي لا ينقطع الاحتفال بمجيئها أبدًا . وإذا كنا لا نعرف شيئًا عن أصل القصة ، كما لا نعرف شيئًا عن أصل اللغة ، فيمكننا أنْ نفترض بشكل معقولٍ أنَّ القصة معاصرة للمونولوج ، وأنَّ هذا إنما هو خلق سابق للحوار كما يبدو . وما يدلُّ على ذلك من غير رغبة في قسر الفرضية التكوينية ، هو أنَّ الإنسان الصغير ‹‹ يخترع ›› في اللحظة نفسها (أي عندما يكون في الثالثة من عمره) الجملة ، والقصة ، وعقدة أوديب . »[١٦]

***

٢ - ٦ - من القضايا التي اهتم بها البنيويون الشكليون أيضاً - وربما لأول مرة - قضية الراوي :

الراوي : **عنصر فنّي ملازم لجميع أنواع القصّ وأشكاله في القديم والحديث . فليس هناك قصّ ، شفهي أو كتابي ، دون راو . فالراوي هو « الوسيط » الدائم بين المبدع والمتلقي . فهو نائب نيابة كلية عن الروائي أو الكاتب** .. وثمَّة علاقة لفظية ودلالية بين كلمات : الرواية . . والراوي . . والمروى عليه . والجذر اللغوي للفعل (روى) يدل على شرب الماء ، ويدل - أيضًا - على التمهل والتروي في الحركة والتفكير ، كما يدل كذلك على حفظ الشعر وترديده - مثلما نجد في وظيفة راوي الشعر القديم ، الذي يحفظه عن الشاعر وينقله بدوره إلى الجمهور العام . وهو يدل أيضًا على إعادة سرد الخبر أو الحادثة . فراوي الخبر

- بهذا المعنى - هو الذي انتقل فيما بعد إلى الفن القصصي . وهناك علاقة بين الفعلين (روى) و (قص) . فقاص الأثر هو الذي يقتفي أثر إنسان كان يسير في الطريق ، ويتتبع خطاه إلى أنْ يعرف أين انتهى به المطاف . فالفعلان (روى) و (قص) بينهما تقارب دلالي واضح . فكلاهما يدلُّ على إعادة سرد ما سمع أو تتبُّع خطى الغير(١٧) . ومع أن كلمتي : راوي وقاص يمكن أَنْ يكونا في الوظيفة والمعنى والتداول العامّ - في العصور القديمة - بمعنى واحد ، فإنهما مختلفان - من حيث الدلالة والوظيفة - في النقد الحديث اختلافًا كبيرًا جدًا . فالقاصُّ ، هو الروائي أو الكاتب الذي يبدع القصة ويسرد أحداثها من البدء حتى النهاية . أما الراوي ، فهو نائب عن المؤلف في عملية القصّ وحبْك التفاصيل وسرد المواقف . والكاتب ينبغي أنْ يترك (مسافة) واسعة بينه وبين الراوي . وعلى قدر البعد أو القرب بالنسبة لهذه المسافة ، تتحدَّد وجهة النظر أو المنظور ، وتبدو عملية القصّ مقنعة أو غير مقنعة .

والراوي يُسمَّى أحيانًا أخرى : **السارد - زاوية الرؤية - وجهة النظر - المنظور الروائي** .

وقد اهتم نقّاد البنيوية بتحديد (أنماط الرواة) : سواء أ كان السارد مستخدمًا بكثرة في عصور سابقة مثل : **الراوي الغائب العليم بكل شيء** ، أم كان مستخدمًا بدرجة أقل مثل : **الراوي المشارك** ، الذي يكون راويًا للأحداث وفي الوقت نفسه أحد شخصيات الرواية ، وهنا تقترب الرواية من فنّ السيرة الذاتية ، لأنها تقوم على قدرٍ من الاعتراف والتذكُّر . كما اهتمّوا أيضًا بنوع جديد من الرواة - لم يكن مستخدمًا على نحو واسع - وهو : **الراوي المتعدّد** ، الذي يوجد في « رواية الأصوات » - التي تعتمد على أكثر من شخصية في سرد أجزاء الحدث - كما نجد في روايات دوستويوڤسكي وفوكنر ، وبعض أعمال فتحي غانم ، ويوسف القعيد ، وخيري شلبي ، وطه وادي ،

وسليمان فياض . . وغيرهم .

« ويمكن تقسيم العلاقة بين الراوي والشخصيات إلى ثلاثة أقسام . . طبقا لتقسيم الناقد الفرنسي ‹‹ جان بويون ››:

١ – الراوي > الشخصية . . الراوي يعلم أكثر من الشخصية .

٢ – الراوي = الشخصية . . الراوي يعلم ما تعلمه الشخصية .

١ – الراوي < الشخصية . . الراوي يعلم أقل مما تعلمه الشخصية .

وأطلق بويون تسمية (الرؤية من الوراء) على العلاقة الأولى، و(الرؤية مع) على العلاقة الثانية ، و (الرؤية من الخارج) على العلاقة الثالثة . »[١٨]

وقد توقّف باختين عند الراوي المتعدِّد طويلاً في الفصل الذي عقده عن « رواية دوستويوفسكي المتعددة الأصوات »[١٩]. ولكن الترجمة العربية للكتاب – مثل كثير من الترجمات النقدية المتداولة اليوم – غامضة ، وغير دالة ، وغير مفهومة .

***

٧/٢ الزمان القصصي

من القضايا النقدية التي طورها البنيويون كذلك ، وقدموا فيها اجتهادات موضوعية جادة قضية الزمان **باعتباره عنصراً بنائيّا مهما في جميع فنون القص ، لذلك يُقال** : « **القص فن زماني** » ، **أي أنه يتشكّل وينمو بتطوُّر عنصر الزمان وتتبُّع مسيرته تاريخيّا من خلال الحدث القصصي** . ومن المعروف أنَّ الزمان كان يسير في معظم الروايات التقليدية : الرومانسية والواقعيّة – في خط طولي مستقيم ، فهو (زمان تاريخي) ، يمضي قدمًا نحو الأمام ، ويَتّبع خطوات قصّ منطقية ثابتة ،لها بداية و وسط ونهاية مثل حياة البشر : تبدأ بالطفولة ،

ثم تنتقل إلى الصبا والشباب ، ثم الكهولة والهرم .

ولعل كتاب « تيار الشعور » stream of conciousness هم أوّل من اهتدى إلى عملية تحطيم مسيرة الزمان التاريخي في الرواية والقصة الحديثة ، واتبعوا طريقة أو مسيرة الزمان النفسي المستدير المتقطع ، الذي يتعامل مع الحاضر والماضي والمستقبل في آن واحد - كما نجد في روايات هنري جيمس ، وفرجينيا وولف ، وآلان روب جرييه . . وغيرهم .

وربما يكون لهذا التيار أثر مباشر أو غير مباشر في توصل بعض نقاد البنيوية إلى دراسة عنصر الزمان دراسة موضوعيّة جديدة ، حيث بدأوا خاصة على يد « جيرار جينت » - في كتابه « صور ٣ » الذي صدر سنة ١٩٧٢ - دراسة زمان السرد ، ومحاولة إيجاد علاقة بين زمان حدوث الفعل الإنساني تاريخيّا في الحياة أو في الواقع ، وبين زمان حدوثه سرديّا في الرواية ، من حيث : الترتيب والسرعة والاسترجاع والاستباق . وهم يبدأون من نقطة (الانطلاق السردي) ، ثم يوضّحون كيف يمضي الزمان الروائي داخل النص . **ومعنى هذا أنهم يدرسون الزمان من داخل « المبنى الحكائي » وليس من الخارج .. أي من خلال المتن الحكائي** . « إن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية حسب النظام الطبيعي ، بمعنى النظام الوقتي والنسبي للأحداث ، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل . في مقابل المتن الحكائي يوجد المبنى الحكائي ، الذي يتألف من نفس الأحداث ، بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل ، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا . »[٢٠]

وهم يدرسون حركة الزمان السردي لبيان مدى الاتفاق بين زمان القصة في المتن الحكائي وزمان السرد في المبنى الحكائي ، من خلال ثلاث زوايا :

١ - **الحركة المتجاوزة** : وفيها يكون زمان الحدث أكبر من زمان النص .

٢ - **الحركة المتوازية** : وفيها يكون زمان الحدث القصصي في الواقع مساويًا لزمان النص في الكتابة .

٣ - **حالة السكون** : وفيها يكون زمان الحدث أصغر من زمان النص. كما يدرسون أيضًا الفصلات الزمانية الكبرى في المتن الروائي من خلال :

(أ) **السرد الاستذكاري** : القائم على التذكُّر (الاسترجاع) .

(ب) **السرد الاستشرافي** : القائم على التنبؤ والاستشراف (المستقبلي) .

(ج) **تسريع السرد** : (الذي يتم) عن طريق التلخيص أو الحذف .

(د) **تعطيل السرد** : من خلال تقديم مشهد درامي أو وقفة وصفية . (٢١)

***

٨/٢ من العناصر التي طوَّر البنيويون درسها النقدي أيضًا بشكل موضوعي . . **عنصر المكان أو الفضاء الروائي** :

المكان .. أو الفضاء الروائي : مثل بقية المكونات الأخرى للسرد - لا يوجد إلا من خلال فضاء لغوي . وتشكل الفضاء الروائي من الكلمات ، يجعله يتضمَّن كل المشاعر والتصوُّرات المكانية ، التي تستطيع اللغة التعبير عنها . « فالمكان لا يظهر إلا من خلال وجهة نظر شخصيّة تعيش فيه أو تخترقه ، وليس لديه استقلال إزاء الشخص الذي يندرج فيه . وعلى مستوى السرد ، فإن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدّد أبعاد الفضاء الروائي وتماسكه الأيديولوجي ، وبوسع الخطاب الروائي أن يعرض علينا المكان سواء بشكل مجزأ أو مفكّك ، حين يستعمل وجهة النظر المتقطعة ، أو على نحو موحّد واشتمالي ، وإذا كانت الرؤية متّسعة أو مبتورة . وفي كلتا الحالتين سيكون الفضاء السردي للمكان هو المتحكم في بناء الفضاء وإعطائه طابعه

المميز .

في البنية السرديّة – كما في تشكيل الفضاء الروائي – فإن وجهات النظر ستلعب دورًا حاسمًا في إعداد الخطاب الروائي والربط بين أجزائه ، وذلك عن طريق إقامة صلات بين المواد والأجزاء والمظاهر التي يتضمّنها الشكل الحكائي ، بحيث تُصبح كلها تعبيرًا عن كيفية تنظيم الفضاء الروائي .

والفضاء الروائي يتشكل من خلال وجهات نظر متعدّدة ، لأنه يُعاش على عدة مستويات : من طرف الراوي بوصفه كائنا مشخصًا وتخيّليًا أساسًا ، ومن خلال اللغة التي يستعملها – فلكل لغة صفات خاصة لتحديد المكان : (غرفة – منزل – حي) – ثم من طرف الشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان ، وفي المقام الأخير من طرف القارئ ، الذي يدرج بدوره وجهة نظر غاية في الدقة .

تأسيسًا على ذلك **يمكننا النظر إلى المكان بوصفه شبكة من العلاقات والرؤى و وجهات النظر ، التي تتضامن مع بعضها لتشييد الفضاء الروائي ، الذي ستجري فيه الأحداث ، فالمكان يكون منظمًا بنفس الدقة التي نظمت بها العناصر الأخرى في الرواية ، لذلك فهو يؤثر فيها ، ويقوّي من نفوذها ، كما يعبر عن مقاصد المؤلف ، وتغيير الأمكنة الروائية سيؤدّي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبْكة ، وبالتالي في تركيب السرد والمنحى الدرامي الذي يتخذه** [٢٢].

ويرتبط المكان في الرواية بالزمان ارتباطًا وثيقًا . وهذا هو ما دعا باختين إلى أن يدرسهما على أنهما قضية واحدة ، تحت مصطلح (الزمكانية) تأكيدًا على الارتباط الشديد بينهما ، وذلك في كتابه « أشكال الزمان في الرواية . » [٢٣]

***

هناك قضايا نقديّة أخرى – وقف عندها النقّاد الشكليون – سوف نتوقف عندها بالتفصيل في فصول أخرى قادمة بإذن الله . وقد أردنا من خلال

العرض السابق فقط أَنْ نشير - بإيجاز - إلى أهمية التعرف على المناهج النقدية المعاصرة في مجال نقد الرواية ، وبيان ما أضافته من خطوات موضوعية منضبطة . وقد وصلت إلينا آراء معظم هؤلاء النقاد إما عن طريق العرض والتلخيص أو عن طريق الترجمة - وهذا هو الغالب والأعمّ . وذلك يقتضي وقفة خاصة عند ترجمة النقد الأدبي في المرحلة المعاصرة . ولكن هذا ليس مجالها الآن . وسوف نتحدَّث عنها في مناسبة أخرى بإذن الله .

***

ثالثا - السياسة

٣/ ١ الحديث عن السياسة وقضاياها أمر صعب وعصيّ ، لأن السياسة صارت اليوم علمًا مستقلاً - في عصر اتجهت فيه المجالات المعرفية إلى تحديد المفاهيم ، وضبط المصطلحات . وعلى الرغم من صعوبة الوصول إلى تعريف دقيق لعلم السياسة ، فإنه يمكن القول بأنه « الدراسة المنظمة لأساليب الحكم . وفي كثير من الأحيان قد يضيق نطاق هذا التعريف ، بحيث يُصبح موضوع هذا العلم : دراسة الدولة ومؤسساتها المختلفة وكيفية أدائها لوظائفها . »

وعلم السياسة غير الفلسفة السياسيَّة التي « تهتم بدراسة الأفكار السياسية مع التأكيد على بعدها الزمني . أما علم السياسة ، فإنه يدرس الأفكار السياسية بهدف الوصول إلى مبادئها العامة مستعينًا قدر الإمكان بشواهد كمية وكيفية . معنى ذلك أن الفلسفة السياسية تلجأ إلى الأفكار والقيم السياسية كالحق والحرية والعدالة ، وتثير حولها تساؤلات تتعلق بشرعيتها وملاءمتها للطبيعة الإنسانية . أما علم السياسة فإنه يسعى من خلال استخدامه للمناهج العلمية إلى الوصول إلى تعميمات تحكُم عناصر الحياة السياسية بما فيها من

نظم وأنماط سلوكية .

على أن هذا الاختلاف الواضح بين هذين المبحثين قد يتلاشى على المستوى الواقعي ، ذلك أنَّ عالم السياسة قد يلجأ في بعض الأحيان إلى الاعتماد على مسلمات غير محققة . كما أنه قد يجد نفسه مضطرا إلى استخدام حدْسه على نحو يجعله قريبًا جدًا من الفيلسوف السياسي عند ممارسة تأمُّلاته . وربما شجع ذلك بعض الدارسين على القول بأنَّ علم السياسة يعتمد في كثير من الأحيان على أحكام قيمية وأخلاقية ، تجعله وثيق الصلة بالفلسفة السياسية ، فضلاً عن أنَّ عالم السياسة لا يستطيع ادّعاء الموضوعية المطلقة عند مناقشة قضايا حساسة : كالأيديولوجيا (العقيدة) ، والأحزاب السياسية ، والصراع الطبقي . »(٢٤)

والسياسة في العصر الحديث تتحكَّم في قضايا المجتمع وتوجُّهات الأفراد ، نظرًا لتعقُّد أساليب الحياة ، وتنوُّع طرق توزيع الثروة ، واختلاف الأيديولوجيات (العقائد) التي تحكم المجتمعات المعاصرة ، بل ربما توجد أكثر من أيديولوجية في المجتمع الواحد . كل ذلك وغيره جعل السياسة قضية جدّ خطيرة لدى الحاكم والحكومة والمحكومين – خاصة في دول العالم الثالث – وفي مقدمتها الأقطار العربية ، ذلك أنَّ كثرة الاحتكاك وسرعة وسائل الاتصال بين البلاد المتقدمة والنامية ، جعل شعوبنا كلها – بالضرورة – تهتم بقضايا السياسة أملاً في التقدم التكنولوجي والرقي الحضاري والتطور الاجتماعي والحكم الديمقراطي .

وقد رأى معظم المفكرين ودعاة الإصلاح أنَّ تطوُّر الوعي الأيديولوجي وإشاعة المفاهيم السياسية الحديثة هو السبيل الأول لنهضة العالم العربي ، وتحقيق تقدمه الاجتماعي والثقافي ، وتوحيد أهدافه وجمع صفوفه . وشرح تطور الفكر العربي الحديث من منظور سياسي ، يحتاج إلى دراسة موسَّعة وموثَّقة – ليس

مجالها الآن في هذه الدراسة المختصرة التي نتحدث فيها عن علاقة الرواية العربية بالسياسة المعاصرة .

إنَّ السياسة قد أصبحت تشكّل في العصر الحديث هاجساً مُلحًا .. وهمّا أساسيًا عند المفكر أو الأديب ، الذي يريد لمجتمعه التقدم والرقي ، من أجل غد أفضل لأمة ، وصفها الله سبحانه وتعالى بقوله : ﴿ كُنْتم خَيْرَ أمَّةٍ أخْرِجَتْ للنَّاسِ ﴾ [آل عمران : ١١٠] .

نتيجة لذلك صارت السياسة (محورًا) بارزًا في معظم الأنواع الأدبية المعاصرة ، وهذا ما يظهر جليا في الشعر والمسرح والرواية .

***

٣/ ٢ إذا حاولنا أنْ نوضِّح مدى **تطوُّر الخط البياني لعلاقة الرواية بالسياسة** في أدبنا العربي الحديث فسوف نكتشف - وذلك أمر منطقي - أَنّ قضايا السياسة بدأت تغزو السرد الروائي بدرجة خفيفة شيئًا فشيئًا إلى أن نمت وبرزت بشكل لافت في المرحلة المعاصرة ، خاصة بعد أزمات سياسية حادة ، تعرَّض لها المجتمع العربي مثل : حرب التحرير الجزائرية (١٩٥٤ - ١٩٦٢) - هزيمة يونيو (حزيران) ١٩٦٧ - نصر أكتوبر ١٩٧٣ - الحرب بين العراق وإيران (١٩٨٠ -١٩٨٨) - الحرب الطائفية في لبنان (١٩٨٠ - ١٩٨٦) - حرب الخليج بين العراق والكويت (١٩٩١) - قضايا الحرب والسلام مع العدو الإسرائيلي - قضية أسعار النفط - الخلافات على الحدود بين بعض الأقطار العربية المتجاورة - تفشِّي ظاهرة الإرهاب . كل ذلك وغيره أدَّى إلى أن تبرز السياسة - بالضرورة - باعتبارها محورًا مهمّا في عناصر تشكيل الرواية العربية المعاصرة ، حيث إنَّ الإنسان العربي - بله أنْ يكون الأديب والمفكر - قد صار يُدرك أن تقدُّم المجتمع الذي ينشده ويتمناه ، لا يتحقق إلا

من خلال تطوير آليات الممارسة السياسية للمواطن العادي ، الذي يرغب في نفي الحرمان ، وتحقيق الشعور بالأمان ، وكسر حدة الفروق الطبقية ومن خلال تطوير آليات الممارسة السياسية للمواطن ، الذي يرغب في الطائفية والقبلية .

إذا ما حاولنا أنْ نوضّح كيف ظهرت السياسةُ في الرواية ، فسوف نجد أنها قد بدأتْ على استحياء إلى حد كبير ، كما نرى ذلك على سبيل المثال في رائعتي توفيق الحكيم « عودة الروح » (١٩٣٣) و « يوميات نائب في الأرياف » (١٩٣٧) ، فالرواية الأولى تُصوِّر حياة أسرة فشل معظم رجالها في حب ابنة الجيران « سنية » أو التعامل معها ، لذلك لم يجد أبناء الأسرة وسيلة لتعويض الفشل العاطفي سوى توزيع المنشورات السياسية التي تحض على الثورة سنة ١٩١٩ .

في الرواية الثانية : يحاول النائب - من خلال البحث عن أدلة جريمة قتل مجهولة لفتاة جميلة تسمى ريم - أَنْ يشير إلى ما يعيش فيه الريف من جهل وفقر ومرض - كما نجد في هذا المشهد على سبيل المثال : « ظهر الحاجب فأمرته بإحضار المتهم الأول ، فدخل فلاح كهل قد برز من صدره شعر أزرق أشيب ، كأنه شعر ضَبْع مُسنّ . قلت للمساعد أن يوجه ما يحضر له من أسئلة ولا يخاف ، وأنا أعينه إذا توقف ، فاحمرَّ وجه الشاب وتردَّد . ثم تجلد ونظر إلى المتهم وسأله : إنت سرقت كوز الذرة ؟

فأجاب الشيخ لفوره من جوف مقروح : من جوعي .

فنظر المساعد إليّ وقال في لهجة الانتصار : اعترف المتهم بالسرقة .

فقال الرجل في بساطة : ومَنْ قال إني ناكر . أنا صحيح من جوعي ، نزلت في غيط من الغيطان ، وسحبت لي كوز .

و وقف القلم في يد المساعد ، ولم يعرف ماذا يسأل بعد ذلك . والتفت إليَّ يستنجدني ، فنظرت إلى الرجل سائلاً :

– سين ، يا رجل ، لماذا لا تشتغل ؟

– جيم ، يا حضرة البك هات لي الشغل ، وعيب عليّ إن كنت أتأخر . لكن الفقير منا يوم يلقى ، وعشرة ما يلقى غير الجوع .

– إنت في نظر القانون متهم بالسرقة .

– القانون يا جناب البك على عنينا وراسنا . . . ولكن القانون برده عنده نظر ، ويعرف إني لحم و دم ، ومطلوب لي أكل .

– لك ضامن يضمنك ؟

– أنا واحد على باب الله .

– تدفع كفالة ؟

– كنت أكلت بها . . .

– إذا دفعت يا راجل خمسين قرشًا ضمان مالي يفرج عنك فورًا .

– خمسين قرش !! وحياة راسك أنا ما وقعت عيني على صنف النقدية من مدة شهرين . . التعريفة نسيت شكله ، ما أعرف إنْ كان لحد الساعة مخروم من وسطه والا سَدّوه . .

فنظرت إلى مساعدي : وأمليت عليه نص القرار : يحبس المتهم احتياطيًا أربعة أيام ويجدّد له ، ويعمل له فيش وتشبيه .

اسحبه يا عسكري .

فقبّل الرجل كفَّه وجهًا وظهرًا حامدًا ربه : وما له الحبس . . الحبس حلو . . نلقى فيه على الأقل لقمة مضمونة . . السلام عليكم . » (٢٥)

على هذا ، فإن رواية « **يوميات نائب في الأرياف** » لا تُصور قضايا السياسة

بشكل مباشر ، وإنما تقدم لوحات سردية بأسلوب يوميات ، تُصوِّر الظروف السيئة التي يقاسى منها أهل الريف باعتبارهم رمزًا لمجتمع فقير مظلوم ، تضيع فيه معرفة الجاني كما ضاعت معرفة الأسباب التي أدت إلى قتل الفتاة الجميلة ريم . « وهي في هذا تشبه (مصر الوطن) بموقعه الاستراتيجي وجماله وكثرة خيراته وتعدّد الطامعين فيه ، ثم يأتي سقوطها ومصرعها دلالة على ضياع الأمن في مصر وعظم الأزمة ، التي تمر بها بسبب الظروف الداكنة التي عددتها الرواية . . . »[٢٦] .

***

٣/٣ نمضي في تاريخ الرواية الرومانسية العربية خطوة أبعد فنجد رواية مثل « في بيتنا رجل » لإحسان عبد القدوس (١٩٥٨) تتناول قضية السياسة تناولاً هامشيّا ، فهي تصور هروب بطل الرواية « إبراهيم حمدي » ، وهو طالب جامعي ومناضل سياسي اغتال أحد رموز الخيانة ، وأحد رجال السياسة الذين يخدمون مصالح المستعمر الإنجليزي ، وهو عبد الرحيم باشا شكري . وبعد أنْ نفَّذ مهمته بإتقان ، اختفى في بيت زميل له في كلية الحقوق . ولم يكن هذا الزميل أو والده يعرفان شيئًا عن أمور السياسة من قريب أو بعيد . هذا الزميل البريء هو محيي الدين مصطفى زاهر . لكنَّ الرواية لا تتحدث عن السياسة ولا صور النضال ، أو حتى مشهد الاغتيال ، بقدر ما تصوِّر قصة الحب المثالي بين إبراهيم ونوال أخت محيي الجميلة . . وما حدث للأسرة من مفارقات نتيجة إيوائها للبطل أو الزعيم - كما تُسمِّيه الرواية أحيانًا . وهذه التسمية (الزعيم) مُبالغ فيها إلى حدٍّ كبير جدا !

إنَّ كلَّ ما يتَّصِل بالسياسة في هذه الرواية ، يرد في بداية الفصل الأول ونهاية الفصل الأخير ، حيث إن الأسرةَ البريئة صارت كلُّها - بفضل تأثير سحري فوري من الزعيم الثوري إبراهيم حمدي - تعمل بالسياسة وتفكِّر في

قضاياها ، لذلك تنتهي الرواية بهذه الفقرة : « وصحا محيي ذات يوم . . فإذا الثورة تحققت . . حدثت . . وأحس بقلبه يخفق في صدره كأنه يزغرد . . وتابع الأحداث السريعة وابتسامة كبيرة تعلو شفتيه . أحسَّ أنه يتباهى بنفسه . . أحسَّ إحساسًا عميقًا صادقًا بأنه اشترك في هذه الثورة . . اشترك في صنعها . . هو وأبوه وأمه وسامية ونوال وعبد الحميد . . كل العائلة اشتركت في صنع هذه الثورة . . اشتركوا فيها بالسخط الذي كان ينطلق من أعينهم . . وبالأحاديث التي كانوا يثيرونها حولهم . . وباتجاه تفكيرهم وآمالهم . . وبالخُلق الوطني . . وبالإرادة التي تحمَّلت العذاب والحرمان . . هذه الثورة صنعتْها عائلته . . وربَّما كان هذا سر فرحه بها . سر قلبه الذي يزغرد ، وسر ابتسامته التي تعلو شفتيه .

وعندما رأى البطل الجديد ، أحسَّ أنه يعرفه من زمان طويل . . أحسَّ كأن له شيئًا فيه . . كأنه اشترك في صنعه . . أنه ليس غريبًا عليه . . أنه قريب جدًّا من قلبه .

نعم لقد اشترك في صنع البطل . . أو ربما كان الأصح أنه اشترك في صنع البطولة . . والبطولة ليست فردًا واحدًا يمكن أنْ يموت ، ولكنها قوة تتجدَّد في أفراد متتابعين . . قوة لا يصنعها فرد ، ولكن تصنعها أمة وتجسِّدها في فرد ، فإذا استشهد هذا الفرد أو انحرف جسَّدتْها في فرد آخر . . البطولة لا تموتُ أبدًا ، لا تنحرفُ أبدًا . . ولم تمتْ بطولة إبراهيم ولا انحرفت . . ولم تمت بطولة سعد زغلول ، ولا مصطفى كامل ، ولا عرابي . . لم تمت يومًا واحدًا . . كانت بطولة حية دائمًا . . حية بحياة الشعب . . تتجسَّد في الزعيم تلو الزعيم .

واتَّسعت ابتسامة محيي ، وهو يصل بتفكيره إلى هذا الحدِّ ، كأنه اكتشف حلا بسيطًا لمعضلة حسابية عويصة . » (٢٧)

هكذا تنتهي الرواية نهاية سعيدة . وإذا كان من المألوف أَنْ تنتهي الرواية الرومانسية التقليدية نهاية سعيدة باللقاء أو الزواج ، فإن هذه الرواية الرومانسية – التي تحمل قدرًا من الرؤية السياسية – تنتهي نهاية سياسية بسيطة أو سهلة – أو ربما ساذجة – بعد أنْ تحوَّلت الأسرة البورجوازيّة الصغيرة إلى كتيبة من أنصار الحرية وصنّاع البطولة ، لكن أية بطولة ؟ إنها البطولة الثورية ، التي لا تموت ولا تنحرف . ولست أدري إلى أي حدٍّ كان المؤلف واعيًا حين ذكر عن البطل الثاني في الرواية – وهو محيي الدين – الذي تعلَّم أصول السياسة واستلهم مبادئ حبِّ الوطن من زميله إبراهيم – حين قال عنه « كأنه اكتشف حلاّ بسيطًا لمعضلة حسابية عويصة » .

يكفي هذا التعليق من الكاتب نفسه على أنَّ بطل روايته يقدِّم حلا بسيطًا ساذجًا لقضية السياسة في مجتمع يعاني من مشاكل حقيقية متنوعة .

على هذا ، فإنَّ السياسة بَدأت تتشكَّل على استحياء في نسيج الرواية الرومانسية ، حيث إنها لا تعد محورًا أساسيًا في محتوى الرواية . لذلك ظلَّت رواية « في بيتنا رجل » في إطار روايات التيار الرومانسي ، وكانت معالجتها لقضايا السياسة معالجة جزئية هامشية ، لأنَّ البطولة دائما للقضايا العاطفية – في معظم الأنواع الأدبية الرومانسية .

***

٣ / ٤ إذا كانت الرواية الرومانسية (الاجتماعية) التي تدور أحداثها في واقع اجتماعي يشبه واقع الأديب ويحاكيه ، فإن الرواية الرومانسية (التاريخية) قد قامت بدور كبير في استلهام التاريخ القديم ، وتوظيفه في التعبير عن بعض القضايا السياسية المعاصرة .

وقد أصدر تيار « الرواية التاريخية » historical novel رصيدًا أدبيًا ضخمًا

لتراث الرواية الرومانسية - كما نجد في أعمال : جرجي زيدان - محمد فريد أبو حديد - علي الجارم - علي أحمد باكثير - عبد الحميد جودة السحار - إبراهيم رمزي - محمد سعيد العريان - طه حسين - نجيب محفوظ وغيرهم .

ومن المعروف أن الرواية التاريخية ذات وظائف فنيّة متعددة ، من أهمها بالنسبة لموضوعنا **الوظيفة التعليميّة** المباشرة : حيث تُعيد بعث الماضي من جديد ، وتحيي ذكرى فترات وشخصيات مهمة في التاريخ القومي ، ذلك أنَّ معظم الشعوب في مراحل بداية النهضة ، تكون في حاجة ماسَّة إلى الارتباط الوثيق بفترات الماضي الذهبي للأمة . من هنا نجد الرواية والسيرة التاريخيتين تنتشران على نطاق واسع في مراحل التعليم العام المختلفة . كما أنَّ الرواية التاريخية تعبر - بطريق غير مباشر وبأسلوب رمزي - عن بعض القضايا الساخنة التي قد يخشى الكاتب - أحيانًا - أَنْ يصرِّح بها ، خاصة في فترات القهْر السياسي (٢٨) .

لا نود الاستطراد في شرح هذه الجزئية ، وإنما حسبنا التأكيدُ على أنّ الرواية التاريخية قد قامت بدور كبير في التعبير (الرمزي) عن بعض القضايا الأيديولوجية والسياسية . كما نجد على سبيل المثال في رواية « **وا إسلاماه** » للكاتب اليمني علي أحمد باكثير ، التي صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٤٥ . وهي تصوِّر فترة حرجة في تاريخ الشعوب الإسلامية حين تعرَّضت لهجوم التتار من الشرق والصليبيِّين من الغرب . وتبرز الدور البطولي الذي قامت به الشعوب العربية من أجل الدفاع عن الدين والوطن . والرواية تشيد بضرورة الدفاع عن المقدسات الدينية ، وتتغنّى بالحبِّ المثالي ، كما نجد في قصة الحبِّ العذري بين قطز وجلنار ، ذلك أن جلنار - كما تصورها الرواية - « كانت تشارك في القتال من بعيد ، وتقوم بدورٍ في معالجة الجرحى من جنود المسلمين . وحين أبصرتْ جنديا من التتار ، يرمي رمحًا نحو صدر زوجها القائد قطز تقدَّمت

لتفديه بنفسها ، فأصابها الرمح بدلاً منه ، ثم أخذ يصيح بصوت باك : «وا زوجتاه . . وا حبيبتاه » . فأحسَّت به ورفعت طرفها إليه . وقالت بصوت ضعيف متقطِّع ، وهي تجود بروحها في الساحة : لا تقل واحبيبتاه . . قل وا إسلاماه . »[٢٩]

***

٥/٣ العلاقة بين الرواية وقضايا السياسة – برؤية شمولية ، وطريقة حادّة ساخنة – تبدأ مع ظهور الرواية الواقعية في الأدب العربي الحديث مع نهاية الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥) أو بعيدها بقليل (١٩٥٢) . ومن المعروف أنّ مبدأ (الالتزام) مرتبط بالأدب الواقعي ارتباطًا وثيقًا . ويصعُب تحديد تجلّيات التيارات الواقعية في الرواية العربية في إطار ما يسمى بـ : واقعية نقدية – واقعية اشتراكية – واقعية تحليلية – واقعية فلسفية – واقعية رمزيّة – واقعية بدائية .. أو سحرية – واقعيّة جديدة .

فهذه التصنيفات المختلفة اجتهادات (مدرسية) إلى حدٍّ ما . فالمذهب الأدبي المسيطر – اليوم – على معظم أنواع الإبداع هو المذهب الواقعي realism ، حيث يكون المبدع ملتزمًا بعكس حركة الواقع برؤية شمولية رحبة ، تناصر الشرائح الاجتماعية المظلومة ،وتناضل من أجل الأفكار التقدمية البنّاءة ، وتدافع من أجل الحقوق السياسية والإنسانية للوطن والمواطن .

والرواية العربية المعاصرة تُعدُّ من أكثر الأنواع الأدبية (التزامًا) بعكس مشكلات الواقع العربي وتصوير أزماته ، خاصة القضايا السياسية . بيد أننا ينبغي أنْ نُشير إلى أنَّ ثمة (تغيرًا جوهريًا) في مفهوم السياسة ، وبالتالي في طريقة تناولها إبداعيًا في الرواية وغيرها .

إن السياسة لم تَعدْ بالمفهوم (التقليدي) ، الذي يجعلها قاصرة على الكفاح العسكري ضد العدو الخارجي ، أو النضال الفكري والجسدي مع أجهزة الحكم

الداخلي ، وإنما أصبحت السياسة مسيطرة على كلّ حركة البشر، ومتحكّمة في معظم قضاياهم المصيرية ، مثل : التعليم - السكن - الزواج - السفر - الصناعة - الزراعة - الفقر - الغنى - التصدير - الاستيراد - الإعلام - تنظيم النسل - الهجرة - نظام الضرائب - طرق المواصلات . . إلخ .

فالسياسة صارت تتحكم في كل شيء في حياة الإنسان المعاصر . وقد ترتّب على هذا أن معظم الروايات أصبحت تحمل دلالات سياسية ، حتى لو لم تُشر إلى السياسة من قريب أو بعيد . فرواية مثل « الحرام » ليوسف إدريس (١٩٥٩) تُصوِّر مأساة عمّال التراحيل ، الذين يسقطون ضحية الفقر الاجتماعي والتفاوت الطبقي . الرواية - باختصار - تُصوِّر مأساة عزيزة ، التي ذهبت تعمل في تفتيش أحد الإقطاعيين ، لأنَّ زوجها عبد الله مريض بمرض مزمن ، نتيجة الإصابة بالبلهارسيا . وحين ذهبت عزيزة تبحث لزوجها المريض عن « جذر بطاطا » ، اعتدى عليها أحد الرجال ، فحملتْ سفاحًا ، ثم ماتت - بعد قتل وليدها - نتيجة الإصابة بحمّى النفاس .

لا أعتقد أنه يمكن أن يظنّ ظانٌ أنّ رواية « الحرام » تحكي قصة اجتماعية فحسب ، وإنما هذه القصة (معادل موضوعي) لسوء الظروف العامّة للمجتمع المصري . والكاتب يشير في فقرة من الرواية إلى « المفارقة » irony - مفارقة الموقف - التي تنجم عن هذه المأساة الحادة ، حيث فرح معظم أهل العزبة أو التفتيش حين عرفوا حكاية عزيزة وسر مأساتها ، كأنما شرُّ البلية ما يُضحك ، فيذكر : « من الفرحة التي قوبل بها الخبر في العزبة كان يخيل إليك أنه لو لم تكن هناك عزيزة وجذر البطاطة ، لتكفل كلّ واحد منهم أو أكثر بتأليف عزيزة من عنده ، وألصقَ بها ما شاء من جذور البطاطة أو كيزان الأذرة ، ولسرت حكايته ودارت ، وأصبحت في النهاية حقيقة ، فأن يعود للناس إيمانهم شيء ضروري ،فإن لم يعدْ على هيئة حقيقة فليعُدْ شبه حقيقة . إذ الإيمان سوف

يتكفل بها ويجعل منها حقيقة . الناس تريد الإيمان على أية صورة ، فإن لم تجد ما تؤمن به في الواقع ، آمنت به في الحكايات . » (٣٠)

أمر مهم جداً يشير إليه يوسف إدريس - في هذه الفقرة - وهو أنَّ (الحكاية) تعادل الواقع ، في كونها تقنع بحقيقة صادقة ، وترشد إلى الإيمان بقيمة من القيم النبيلة . وتلك - لعمري - وظيفة جليلة من وظائف فنون القص ، عبَّر الكاتب عنها بتلقائيَّة شفافة .

***

٦/٣ نريد أن نصل إلى نتيجة (مهمة وعامة) بالنسبة للرواية المعاصرة في معظم الأقطار العربية ، وهي أنها أصبحت رواية « مُسَيَّسَةً » ، أي أن السياسة تصور فيها المحور الغالب أو التحكمي . كما نجد على سبيل المثال في :

(أ) روايات الكاتب الجزائري رشيد بوجدرة ، ومن أهم أعماله : الإنكار - الرعن - الحلزون العنيد - ألف عام وعام من الحنين - المرث -ضربة جزاء - التفكك - معركة الزقاق .

(ب) الكاتب المصري محمد يوسف القعيد ، ومن أهم أعماله : يحدث الآن في مصر - الحرب في برِّ مصر - وجع البعاد - بلد المحبوب - القلوب البيضاء .

(جـ) الكاتب السعودي عبد الرحمن منيف ، ومن أهم أعماله : الأشجار واغتيال مرزوق - قصة حب مجوسية - شرق المتوسط - حين تركنا الجسر - النهايات - سباق المسافات الطويلة - الآن . . هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى - مدن الملح - ثم رواية « عالم بلا خرائط » بالاشتراك مع جبرا إبراهيم جبرا .

(د) **الكاتب السوري حنا مينه** ، ومن أهم أعماله : المصابيح الزرق -الشراع والعاصفة - الشمس في يوم غائم - الياطر - بقايا صور - المرصد - الولاعة - نهاية رجل شجاع - المستنقع - حكاية بحار - الرحيل عند الغروب - الثلج يأتي من النافذة .

(هـ) **الكاتب الكويتي إسماعيل فهد إسماعيل** ، ومن أهم أعماله : كانت السماء زرقاء - المستنقعات الضوئية - الحبل - الضفاف الأخرى - ملف الحادثة ٦٧ - الشياح - الطيور والأصدقاء - خطوة في الحلم - النيل يجري شمالاً - النيل . . الطعم والرائحة .

(و) **الكاتب العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي** ، ومن أهم أعماله : الوشم - الوكر - الأنهار - المواسم الأخرى - القمر والأسوار .

هؤلاء الكتاب وغيرهم الكثيرون من الأدباء المعاصرين في شتى البلاد العربية قضيتهم الأولى - فيما يصدرون من روايات - هي السياسة . . سواء أكانت تُصوّر بطريقة مباشرة ، أو تقدَّم بأسلوب يعتمد على الإسقاط والرمز والقناع . **إنَّ الرواية العربية المعاصرة تحفل بقضايا سياسية حادة مثل : الحرب مع الأعداء ، وغياب الديمقراطية ، ومصادرة الحرية ، واغتراب الفرد ، وتخلف المرأة ، وقهر الجماعة ، وما يحدث في المعتقلات والسجون .**

من هنا ، أصبحت (شخصيات) كثير من الروايات المعاصرة مستمدة من شرائح اجتماعية تعيش في حالة تحت مستوى خط الفقر ، الذي يمكن أن يتحمَّله بشر - كما نجد - على سبيل المثال - في روايات الكاتب المصري **خيري شلبي** ، ومنها « وكالة عطية » (١٩٩٢) ، حيث تقدّم الرواية شخصيات هامشيّة مسحوقة ، تمارس الحياة بفوضى وعبث في مأوى يشبه « زرائب الحيوان » ، أي أنّ المكان / الوكالة - ذو دلالة قوية على طبيعة الشخصيات

التي تشكِّل عالم الرواية . وراوي الرواية – وهو بطلها في الوقت نفسه – ليس له (اسم) دلالة على وضاعة الشخصية وهامشيتها . لذلك يحاول الراوي في بداية الرواية أن يبرر – للمروي عليه – سبب وجوده في الوكالة . وهو سبب قد لا يكون مقنعًا . لكنَّ قضية (الإقناع) هذه ، لم يشغل الكاتب نفسه بها ، لأنه يقدِّم الحقيقة عارية ،والواقع في شكل بدائي خشن : « ما كنت أحسب أنّ الحال يمكن أنْ يتدحدر بي إلى حد قبول السكن في وكالة عطية . بل ما كنت أتصوَّر أنني قد صرت صعلوكًا حقيقيا ، ومن زمرة الصياع القراريين إلى حدٍّ أن أعرف مكانًا في مدينة دمنهور اسمه وكالة عطية ، إذ هو مكان لم يكن ليخطر لمثلي على بال مطلقًا ، ولم تكن لتقودني قدماي إلى هذا المكان البعيد المتطرف ، الذي لا يعرفه أبناء المدينة أنفسهم ، الذين جابوها من أقصاها إلى أقصاها ، وعرفوا كل خرم إبرة فيها . . لولا أنني – فيما اتضح لي – قد ضربت الرقم القياسيّ في الصعلكة واللف على غير هدى . . . » (٣١)

***

إنَّ كثيراً من كتّابنا المعاصرين – مثل كثير من شرفاء هذه الأمة – يناضلون من أجل الدفاع عن الحرية ، والعدالة ، والكرامة للوطن والمواطن . من أجل ذلك يقدِّمون في الرواية شخصيات فقيرة مضطهدة مغتربة ، ورغم ذلك فإن هذه الشخصيات لم تفقد الأمل – كثيرًا – في حياة كريمة ومستقبل أفضل .

وهذا ما عبر عنه الروائي العربي عبد الرحمن منيف في حديث صحفي بقوله : « **ستكون الرواية تاريخ الذين لا تاريخ لهم – تاريخ الفقراء والمسحوقين ، والذين يحلمون بعالم أفضل . ستكون الرواية حافلة بأسماء الذين لا أسماء كبيرة أو لامعة لهم . وسوف تقول كيف عاشوا ، وكيف ماتوا ، وهم يحلمون .**

وسوف تتكلم الرواية أيضا – وبجرأة – عن الطغاة الذين باعوا أوطانهم

وشعوبهم ، وتفضح الجلادين والقتلة والسماسرة والمحربة نفوسهم . ولابد أن تقرأ الأجيال القادمة التاريخ الذي نعيشه الآن و غداً ، ليس من كتب التاريخ المصقولة ، وانما من روايات هذا الجيل والأجيال القادمة . » (٣٢)

***

ننتهي من هذا العرض المختصر - لتاريخ الرواية ومسيرة النقد وعلاقة الرواية بالسياسة - إلى أنّ الرواية المعاصرة أصبحت اليوم - حقًّا وصدقًا - « ديوان العرب » الذي يُعبِّرُ بإخلاص والتزام عن الواقع الحقيقي للإنسان العربي . وإذا كانت (الرواية) حريصة أشدّ ما يكون الحرص على أن تعكس أزمات الواقع الاجتماعي ومشكلاته ، فإنها - في الوقت نفسه - أكثر حرصًا على تجويد آليات الخطاب وتجديد عناصر البنية السردية .

***

الفصل الرابع

شخصية البطل في الرواية السياسيَّة (*)

« خيالاتُنا – في النهاية – لا تستطيع أنْ تخلق الكائنات ، التي تمضي مع الحياة مثقلة بالحياة : تحلم وتتعذّب ، وتعرف المتاع واليأس والهوى والدموع والضحكات والأمل الغامض ، وتصنع المستقبل في إصرار حزين . »

« الأرض » . . عبد الرحمن الشرقاوي

(١)

العربُ .. أمة قصٍّ وحكي

الحديث عن الرواية في الأدب العربي يؤدي إلى قدْر من الغموض والالتباس ، حتى عند بعض أهل العلم والاختصاص ، لعدة أسباب نُوجزها فيما يلي :

أولاً – إنّ مصطلح رواية حديثة .. قد يُوهم بعض المثقفين بأنّ الرواية نوع أدبي جديد بالنسبة لأدبنا العربي العريق ، وهذا ظنٌّ فيه قدْرٌ من الصواب ، ولكن . . ليس بالنسبة للأدب العربي فحسب ، وإنما بالنسبة لكلّ الآداب العالميّة تقريبًا .

ثانيًا – ترتّب على جدة الفنّ القصصي في أدبنا العربي الحديث أنْ ذهب بعض

المستشرقين والنقّاد إلى أنّ هذا النوع الأدبي منقول عن الآداب الأوربية . وقد ساعدهم على تبنّي هذه (المغالطة) أنّ بعض رُوّاد الرواية العربية كانوا مثقّفين ثقافة أوربية رفيعة المستوى مثل جبران وهيكل والحكيم وطه حسين . وتناسى أولئك وهؤلاء أنّ مصطفى المنفلوطي (١٨٨٦ -١٩٢٤) وهو الشيخ الصعيديّ الأزهريّ قد لعب أخطر دوْر في تثبيت معالم فنّ الرواية ، وجعلها نوعًا أدبيًا معترفًا به ، يحظى بنفس القدْر من الاحترام والتقدير ، اللذين يحْظى بهما فنُّ الشعر [١].

ثالثًا - إنّ التراث العربي القديم قد عرف أشكالاً متعدّدة من فنون القصّ : الشفاهي والمكتوب . نجد ذلك على سبيل المثال في مجال التاريخ السياسي والديني والأدبي . . فما أُلِّفَ حول « أيّام العرب » وحروبهم وفرسانهم وعشّاقهم أمثال سيف بن ذي يزن وعنترة بن شداد والمهلهل وأبي زيد الهلالي ، ثم ما كتب عن سير عُظماء الإسلام وما قاموا به من تضحيات وبطولات من أجل نشر الدين الإسلامي الحنيف منذ الغزوات التي تمت في أثناء حياة رسولنا الكريم ﷺ أو تلك التي حدثتْ في أثناء الفتوحات الإسلاميّة . كذلك ظهرتْ في العصر الأموي كثيرٌ من قصص الحبِّ العُذري التي سجَّل بعضًا منها ابنُ السرّاج وأبو الفرج الأصفهاني مثل : جميل بُثينة ، وقيس ليلى ، وقيس لُبنى ، وعروة عفراء ، وكثيِّر عزَّة .

ثمةَ جذورٌ وتجلِّيات لنماذج القصِّ العربي القديم في كتب الرحلة والنوادر والقصص الفلسفي مثل قصة حي بن يقظان لابن طفيل ، وحكايات « الفرج بعد الشدة » لأبي قاسم البغدادي ، وقصص « المكافأة وحسن العقبى » لابن الداية ، ونوادر البخلاء وقصص الحيوان التي كتب عنها الجاحظ[٢] وابن المقفّع والدميري ، وسير الشعراء التي رواها أبو الفرج الأصفهاني . أخيرًا - وليس آخرا - المقامات التي أبدعها ابن دريْد وبديع الزمان الهمَذاني ،

والحريري . بالإضافة إلى ما يُقال في هذا المجال عن القصة في الأدب الأندلسي .

هناك أيضًا الحكايات والسِّيَر الشعبية مثل ألف ليلة وليلة ، وسيرة الإمام علي بن أبي طالب ، وذات الهمة ، والهلالية ، والظاهر بيبرس وغيرها .

كل ذلك - على سبيل المثال - يؤكِّد أنَّ مجالات القصِّ في الأدب العربي القديم خصبة ومتنوِّعة وعظيمة .

ذلك كله يؤكِّد أنَّ الأمة العربية كانت - ولا تزالُ - أمة قصّ وحكْي ، مثلما كانت أمة شعر وغناء . إنّ مجال القصص في التراث العربي يُعدُّ مفخرةً أدبيّة ، وله تأثير واضحٌ على كثير من الآداب العالمية . إنّ الأدب العربي القديم - الذي كُتب في ظلِّ الثقافة الإسلامية المشرقة - حافلٌ بالأشكال القصصية العظيمة . « ليس ذنْبُ الأدب العربي - عند بعض من يتجنون عليه - ويدَّعون أنّه كان فقيرًا - في مجالات القصّ - ألا يقرأه الناس ، وألا يعرفوه . . وإنما الذنبُ ذنبُ مَنْ يُفْتون بغير علم ولا هدى . » [٣] كما يرى طه حسين .

رابعًا : العربُ أمةُ قصّ وحكْي .. الوجدان العربي يميل - فطرةً إلى الحكْي : إبداعًا وتذوقًا ، وليس أدلَّ على ذلك من أنَّ إحدى سُور القرآن الكريم تُسمّى « سورة القصص » [٤] . كما أنّ ربنا - ربَّ العزة سبحانه وتعالى - قد أورد في الذكر الحكيم كثيرًا من قصص الأنبياء والمرسلين ، وذكر سير بعض الصالحين والعصاة وغيرهم من الراشدين والضالين . وتلك القصص تمثِّل إحدى معجزات القرآن الكريم ، وتوصَف بأنَّها ﴿ أحسَنَ القَصَصِ . . ﴾ [٥] . كما أنها كانت - ولا تزالُ - ذات وظيفة نبيلة سامية : ﴿ لقد كان في قَصَصِهم عبْرَةٌ لأولي الألباب ما كان حديثًا يُفْتَرى ولكن تصديقَ الَّذي بيْنَ يَديه وتفصيلَ كُلِّ شيءٍ وهُدًى ورحمةً لقوم يُؤمنُون ﴾ [٦] .

لله المثل الأعلى وهو - سبحانه وتعالى - أعلم بشئون خلقه ، لذلك أنزل تلك القصص في القرآن الكريم ، لتأثيرها العميق في أفئدة البشر . وتلك إحدى الوظائف النبيلة لفنون القصّ ، حيث فتح الله بها أعينًا عُميًا ، وآذانا صُمّا ، وقلوبا غُلفًا . . لذلك أمر الله رسوله بقوله : ﴿ فاقْصُصِ الْقَصَصَ لعلهم يتفكرون ﴾ (٧) .

ننتهي من كل ما سبق إلى تأكيد فكرة أنّ القصة ذات جذور متينة في التراث العربي ، وأنّها كانت ذات وظائف أخلاقية وأدبية متنوعة . وهذا يوضح أنّ الأمة العربية أمة قصّ وحكي ، مثلما كانت أمة شعْرٍ وغناء .

(٢)

معايير فارقة

ثمة نوعان من القصّ عرفهما التراث العربي :

أحدهما شفاهي : يتّصل بالحكايات والنوادر والسير الشعبية . وهذا المجال ثريّ وخصْب و واسع - رغم أنه يعتمد على تصوير عوالم وهميّة أو خرافية أو رمزية - وهو يحتاج إلى وقفة خاصة ليس هنا مجالها في إطار هذه الدراسة .

الآخر: القصّ المدوّن أو المكتوب : **ويتمثّل - معظمه - في كثير من القصص الديني والسير الدينية والأدبية والتاريخية وكتب الأخبار والرحلات وقصص الزهّاد والعشّاق** .

فهذه الأشكال القصصيّة المتنوعة تحكي حياة شخصيات حقيقية ، قامت بدورٍ معلوم في التاريخ الديني أو السياسي أو الأدبي ، ولها حضور في ذاكرة الأمةّ و وجدان الجماعة . والكاتب - وهو راوٍ خارجي - يسجّل مسيرة الحياة

متحرّيًا الصدق والأمانة ، لأنّ الشخصية التي يقصّ سيرتها تمثّل- بشكل أو بآخر - قدوة ومثلاً أعلى ؛ من هنا فإنّ الراوي - وليس المؤلف - ليس صاحب خيال ابتكاري ابتدائي ، وإنما صاحب خيال استرجاعي ثانوي ، يجمع الأخبار ويمحّصها ويرتّبها ، ويقوم بدورٍ محدود جدًّا في وصل بعض الحلقات غير المترابطة وتفسير بعض المواقف الغريبة .

ويمكن أَنْ نتلمَّس نماذج متنوِّعة لهذه الأشكال من القص في كثير من كتب السير والتراجم ، والرحلة ، ونوادر البخلاء والظرفاء ، وقصص العشّاق والزهاد والفرسان . والقصّ بهذه الطريقة يتواءم - تمامًا - مع الدلالة اللغوية والأدبية للفعل (قصّ) . وقد جاء في « لسان العرب » وغيره من المعاجم أنّ كلمة « قصّ » لغويا تعني : تتبُّع الأثر ، ثم حدث تحوّل دلالي ، لتعبِّر عن معنى الإخبار بما حدث . فقد جاء في الذكر الحكيم : ﴿ قال يا بُنَيَّ لا تَقْصُصْ رؤياكَ على إخْوتِكَ . . ﴾ [٨] ، أي : لا تخبر إخوتك برؤياك .

وجاء في « لسان العرب » أنَّ قصّ : يعني أخبر ، والقاصُّ : الذي يأتي بالقصة على وجهها ، كأنّه يتتبَّع معانيها وألفاظها (وأحداثها) . . والقاصُّ هو الذي يقصُّ القصص لأتباعه خبرًا بعد خبرٍ وسوّقه الكلام سوْقًا [٩] .

خلاصة القول : إن القصص القديم - في مجمله - يسْردُ سيرة بطل حقيقي ، له دورٌ معلوم في حياة الأمة ، والقصَّةُ تهتمُّ بوصف الملامح العامَّة من سيرته والمعارك الكبرى التي خاضها ، والمواقف الجليلة التي حدثت له - دونما كبيرة عناية بالتفاصيل والجزئيات و وصف الملامح الجسديَّة والنفسيَّة والمزاجيَّة والعاطفيّة ، التي تتصل بعالمه الداخلي . كما لا تُعنى بوصف المكان الجغرافي والبشري ، والزمان الذي يشكل وعاءً للأحداث ، فلا ندري أيّ الأحداث وقع صيفًا أو شتاء أو نهارًا أو ليلاً . ومن حيث الأسلوب اللغوي : فإن أسلوب السرد هو المهيْمن ، ونادرًا ما يوظَّفُ أسلوبُ الحوار مع الآخر

(ديالوج) ، أو مع النفس (مونولوج) .

أمّا بالنسبة للرواية الحديثة :

فقد اختلفت اختلافًا كبيرًا عن جذورها القديمة – سواء بالنسبة للأدب العربي أو غيره من الآداب العالمية ؛ ذلك أنّ الرواية الحديثة modern novel تجربة أدبيَّة تُصوِّر بـ (النثر) حياة (متخيلة) لمجموعة من الشخصيات العادية المألوفة ، تتفاعل فيما بينها لتشكِّل إطارًا لعالم متُخيّل . وهذا الإطارُ القصصي المتخيل – الذي تتحرك فيه شخصيات الرواية – ينبغي أنْ يقدِّم عالمًا ممكن الحدوث ، وموازيًا لطبيعة الحياة الاجتماعية التي يعاصرها الكاتب .

نرتِّبُ على هذا التعريف عدة حقائق أدبية

١ – الرواية تعتمد على النثر – وحده – أسلوبًا للتعبير .

٢ – الرواية تقدِّم مجموعة من الشخصيات البسيطة العادية المألوفة ، التي قد تُصادف النجاح والفشل ، وتنتصر وتُهزم ، وتقوى وتَضعُف . وقد تكون خيّرةً أو شرِّيرة .

٣ – الرواية – رغم طولها النسبي – تصوِّر مرحلةً أو فترة محددة من حياة الشخصيات .

٤ – الروايةُ الحديثةُ تدور في إطار واقع اجتماعي (متخيّل) قريب من الواقع الحقيقي الذي يعيش فيه الكاتب .

٥ – الرواية – خاصةً في المرحلة المعاصرة – تهتمُّ كثيرًا بتصوير الخلفيّة الزمانية والمكانيَّة للأحداث .

٦ – راوي الرواية ، حتى لو كان غائبا ، فإنه ليس منعزلاً كليّة عما يروي ، وإنما يدور في إطار هامش فنّي ، يسمح له بقَدرٍ من التأثير في تشكيل

المبنى الروائي .

٧ - الرواية تتشكَّلُ من نوعين من الشخصيات :

(أ) **الرئيسة .. النامية** : التي تقوم بدور البطولة .

(ب) **الهامشية .. المسطّحة** : التي تقوم بدور ثانوي في تطوير مسيرة الحدث الروائي .

والرواية - أية رواية - تهتم أكثر بالنوع الأول من الشخصيات التي تكوّن عماد الرواية ؛ لذلك تسمى - أحيانًا - شخصيات الأبطال .

***

(٣)

البطل : المصطلح والتشكيل

ماذا نعْني بكلمة : بطل - اصطلاحًا - حين نُطلقها على الشخصيات الرئيسة ، التي تقوم بالدور الأكبر في تشكيل المبنى القصصي ؟

النقد الروائي - باعتباره مجالاً معرفيًا حديث النشأة نسبيًا - استعار هذا المصطلح من النقد المسرحي ، الذي تعود جذوره إلى كتاب « فنِّ الشعر » لأرسطو في القرن الرابع قبل الميلاد . والبطولة - في مجال النقد الأدبي الخاصّ بالمسرح والرواية - لا تعني فحولة جسدية . وإنما المقصود بها في المقام الأول - قوة معنوية أخلاقية . فالبطل هو الذي يناضل من أجل تحقيق الأهداف السامية والمعاني النبيلة ، وينشد البراءة والصدق والعدل بعيدًا عن إطار الغش والزيف والظلم . فالبطولة هنا (بطولة أخلاقية) ، تذكّرك بمعاني الفتوة والفتى في التراث العربي .

هناك مفهوم ثانوي لمعنى البطل ، هو أنّه يشغل (مساحة) واسعة في بنية النصّ ، ويقوم بأداء دور كبير في تحريك الحدث الروائي ، وتنمية السرد ، وتشكيل الصراع .

تأسيسًا على بعض مفاهيم النقد المسرحي - أيضًا - يمكن القول بأنّ هناك نموذجَيْن لشخصية البطل :

النموذج الأول : البطل الخيِّر .

النموذج الآخر : البطل الشرِّير .

البطل الخيِّر يعكس البطولة الأخلاقيّة ، وتحرِّكه - داخل عالم الرواية المتخيَّل - مجموعة من القيم النبيلة والمبادئ السامية ، حتى وهو يسعى نحو تحقيق أهداف خاصة ومشاعر ذاتية ، إنّه نموذج يبحث عن الحقِّ والخيْر والجمال لنفسه ، وربّما للآخرين أيضًا بحسب المذهب الأدبي للكاتب والرؤية التي يكتب بهدْي منها .

ونموذج البطل الخيِّر ينقسم إلى نوعين :

(أ) **بطل إيجابي** : يحاول أنْ يتصدّى لما يُواجه من صعوبات ومظالم ، من أجل تحقيق عاطفة سامية وهدف نبيل ، وقد ينجَحُ في مسعاه أو يفشل - المهم أن يعمل ويتحرَّك ويتفاعل .

(ب) **بطل سلبي** : عاجز مغترب ، يملك كثيرًا من الوعي والفهم ويدرك سرّ آلامه ومصدر متاعبه ، لكنه يعجز عن اتخاذ خطواتٍ إيجابية لرفع الظلم ورفع الشرّ . فهو إنسان يملك الرؤية لكنه يفتقد القدرة ، لذلك يتحوَّل إلى بطل (مغترب) يشعر بالعُزْلة والوحدة . ومعظم أبطال الروايات العربية قريبون - بدرجة أو بأخرى - من هذا النموذج المغترب المأزوم المهمش .

أمّا البطل الشرير : الذي - يسمّى أيضًا - البطل الضدّ :non-hero - أو anti-protagonist فهو شخص فاسد أو مخادع ، يقف ضدّ تحقيق العدْل والخير .

هذه الشخصية قد لا تكون شريرة بمعنى مطلق ، لكنها تعمل - في الرواية - على أساس أنها ندٌّ أو خصْم مضادّ ، يُقاوم الشخصية الخيِّرة النبيلة ، وعلى هذا فإنّه يمثل شخصية أقرب إلى شخصية الوغْد والمحتال .

ثمة ملاحظة مهمة توصلتُ إليها من خلال قراءاتي لكثير من الروايات ، وهي أنّ معظم الروائيِّين العرب لا يجيدون تصوير نموذج البطل الشرير ، الذي يخدع ويغش ويظلم ، بل إنّ أغلبَهم يكادون لا يتوقَّفون عنده .

تشكيل النموذج

الروائي العظيم هو الذي يستطيع أن يُصوِّر شخصيات فنية مقنعة بطبيعة الدور الذي تؤدِّيه ، بحيث تتعدَّى إطار الشخص إلى الشخصية ، ونمط الفرد إلى نموذج الإنسان .

في الرواية الحديثة يمثِّل الحدث (الفعل القصصي) ، وتمثل الشخصية دور (الفاعل) الذي يقوم بالحركة : سلوكًا ، وفعلاً ، وبالقول : جهرًا . . ومناجاة . الشخصية إذن هي « العمود الفقري » الذي تعلّق عليه كلُّ عناصر البناء الأخرى ، لذلك يقال : إنّ الرواية فنّ الشخصية . ولكي يتحوّل الشخصُ العادي من رقم نكرة في الحياة ، لكي يُصبح (شخصية) في رواية لا بدّ أنْ يكون له اسم ، أيْ : يصير علمًا . والعَلَم - كما يقول النحاة - أعرف أنواع المعارف .

كذلك ينبغي أنْ يحدِّد الكاتب العمر الزمني بالدقة أو على وجه التقريب مثل : صبي - شاب - فتاة -رجل - امرأة - عجوز . . إلخ ، لأنّ السنّ

يوضِّحُ للقارئ إلى أيٍّ حدٍّ يكون العمرُ الزمني للشخصية مناسبًا لطبيعة الدور الذي تقوم به .

كذلك ينبغي أن يحدِّد الملامح الجسدية والنفسية ، ويدخل في ذلك وصف التكوين الجسدي ، والملابس وبعض اللوازم المصاحبة في السلوك أو الكلام . كما ينبغي على الكاتب أن يجعل الشخصيات الرئيسة التي تقوم بدور البطولة تتعرَّض لمواقف متعارضة ، حتى يتبيّن القارئ ردود أفعالها المتنوعة إزاء المواقف المتفاوتة التي تتعرض لها داخل إطار العالم الروائي .

أخيرًا . . عليه ألا يقدِّم جميع صفات الشخصية دفعة واحدة ، وإنما ينبغي أن (تنمو) الشخصية بنموّ الحدث ، حتى يحسَّ القارئ أنّه يكتشف مع كل فصل من فصول الرواية أمرا جديدًا ، يثير الدهشة ويلفت الانتباه ، لأن عنصر (التشويق) من أهمِّ عناصر فنون القصّ ، من هنا تصبح الشخصية جديرة بأن تستحق الوصف بـ « البطولة » ، حين تتحرك حركة إيجابية من البدء حتى الختام ، وتكون متعددة الملامح مركّبة الأبعاد .

في الحقيقة ليس هناك قاعدة ثابتة لتشكيل شخصية البطل . « إنَّ بيت الفن القصصي لا يملك نافذة واحدة ، بل مليون طريقة لسرد قصة ما ، ولكلٍّ واحدة من هذه الطرق ما يبرِّرها إذا كانت تزوِّد القارئ « بجوهر » هذه القصة ، لكنَّ المطلب الوحيد [للناقد أو القارئ] هو أنْ تكون الرواية ممتعة » . .[١٠] والشخصية مقنعة – فنيّا – بالدور الذي تقوم به .

بين الواقع والخيال

من أهمِّ المعايير الفنية التي ينبغي على الروائي أنْ يلتزم بها هو أنْ تكون الشخصية الروائية عنده وفيةً – إلى حدٍّ ما – لطبيعة النموذج pattern الإنساني ، الذي تستلهم صورته من الحياة ، لذلك ينبغي أن يكون أمينًا في تشكيل

الصورة . إن شخصية رجل المدينة غير رجل القرية وغير رجل البادية ، وشخصية الجادّ غير المستهتر ، وشخصية السويّ غير المنحرف ، وشخصية الطيّب غير الشرّير ، وشخصية الرجل غير المرأة ، وشخصية الصبي غير الرجل وغير العجوز .

هذه الشخصيات وغيرها ينبغي أنْ يقدِّمها الكاتب في صورة قريبة من الصورة الفعلية الحقيقية لهم في الحياة ؛ لأنّ فنون القصّ من أقرب الأنواع الأدبية (محاكاة) للواقع وتصوير عالم موازٍ له .

ملاحظة أخيرة : هي أنّ تشكيل شخصية البطل تختلف اختلافًا واضحًا - إلى حد كبير - بحسب الرؤية الفنية للروائي ، ومن ثَمّ تختلف الشخصية في الرواية الرومانسية ، عنها في الرواية الواقعية ، أو الرواية النفسية - « تيار الشعور » - stream of conciosness ، أو الرواية المنتشرة الآن في كثير من الآداب العالمية وفي بعض الأقطار العربية وهي : رواية الواقعية السحرية أو البدائية ، التي تُصوِّر الشخصيات بطريقة فطريَّة دون أنْ تخجل من تصوير أعمالهم البسيطة وحياتهم اليومية دون كناية أو مواربة بأسلوب سُوقيّ خشن .

نموذج البطل في رواية سياسية

سنحاول أنْ نوضح أهمّ سمات نموذج شخصية البطل في رواية سياسية ، سواء أ كانت الشخصية تمثِّل النموذج الإيجابي / المناضل / الخيِّر ، الذي يحاول أنْ يحقِّق النجاح والانتصار للقضية التي يناضل من أجلها أم الفئة التي ينتمي إليها ، أم كانت تمثل النموذج السلبي / الظالم / الشرير ، الذي يقوم بدور المناهض لمبادئ الحرية والحق والعدل . إن كلا من هذين النموذجيْن (المتقابليْن) يشكِّلان عنصرًا سرديا مهما في تحريك أحداث رواية سياسيّة ، لذلك ينبغي أَنْ يكون كلٌّ منهما (مقنعا) فنيا بالدور الذي يقوم به في فضاء الرواية .

نأخذ مثالاً على ذلك رواية « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوي ، وهي تعدُّ من كلاسيكيّات الرواية العربية الحديثة ، وقد صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٥٤ - بعد أَنْ نُشرتْ مسلسلة في جريدة « المصري » سنة ١٩٥٣ . ومن أَهمِّ النقّاد الذين توقفوا عندها :

١ - محمود أمين العالم و عبد العظيم أنيس في الثقافة المصرية ، ١٩٥٥
٢ - عبد المحسن طه بدر الروائي والأرض ، ١٩٧١
٣ - فاطمة موسى في الرواية العربية المعاصرة ، ١٩٧١
٤ - طه وادي صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، ١٩٧٣

وثمة حقيقةٌ مهمة نود أن نُشير إليها في البداية ، وهي :

إنَّ الروائي حين يشرع في كتابة رواية سياسية لا يكون هدفه تسجيل بعض الأحداث - كما وقعت في التاريخ ، وإنما تكمن مهمته في (اختيار) ما يعكس رؤيته السياسية على مستوى الأحداث والشخصيات . وهذا الاختيار المقصود لا يساعد على بيان العناصر السرديّة الفارقة بين كاتب وآخر فحسب ، وإنما يساعدُ - أيضا - على توضيح الرؤية ، و وجهة النظر ، أو نقطة التبئير ، التي تميّز بين كاتب وآخر . بناء على هذا فإنَّ رؤية الشرقاوي تختلف عن رؤية كلٍّ من :

محمود طاهر حقي	عذراء دنشواي ، ١٩٠٦
محمد حسين هيكل	زينب ؛ مناظر وأخلاق ريفية ، ١٩١٤
طه حسين	دعاء الكروان ، ١٩٣٤
توفيق الحكيم	يوميات نائب في الأرياف ، ١٩٣٧
محمد فريد أبو حديد	أنا الشعب ، ١٩٥٣
يوسف إدريس	الحرام ، ١٩٦٠
عبد الحكيم قاسم	أيام الإنسان السبعة ، ١٩٦٩

أحمد الشيخ — **الناس في كفر عسكر ، ١٩٧٩**

أوّل ملاحظة نقدية ينبغي أَنْ تراعى عند الحديث عن الشخصيات في هذه الرواية يشي بها العنوان (الأرض) ، وذلك يعني أنَّ هذه الرواية الواقعية قد تخلَّت عن أُحاديّة المضمون ، وتخلَّت - بالتالي - عن (واحدية) البطولة ، من هنا لا نجد شخصية بعيْنها تُمثِّل الخير أو الشرّ ، وإنما هناك (بطولة جماعية) ، تقدِّم حياة سردية شاملة لقرية مصرية في أثناء حكومة إسماعيل صدقي من سنة ١٩٣٣ - ١٩٣٥ . وقد اجتمع في هذه الفترة ظالمون ثلاثة على مظلوم واحد (أهل القرية) :

- **الظالم الأول** : الاحتلال الإنجليزي : وهو إنْ لم يظهر بشكل مباشر من خلال شخصيات بعينها ، فإنّه - رغم وجوده البعيد عن أهل القرية - سهل للشخصيات الشريرة الأخرى ظلم أهل القرية والاستيلاء على أرضهم . . وتعطيل دستور سنة ١٩٢٣ ، الذي كان يرسم حدود العمل الديمقراطي - لأوّل مرَّة في مصر الحديثة .

- **الظالم الثاني** : حكومة إسماعيل صدقي : الموالية للإنجليز والقصر الملكي ويمثل هذه الفئة في الرواية : شخصية مأمور المركز وجنود المركز وجنود الهجّانة - الذين جاءوا لتنفيذ الأحكام العرفية على أهل القرية ، ثم نائب حزب الشعب الذي رفضت القرية استقباله وانتخابه .

« كنت أعرف من أحاديث إخوتي الكبار ومن الجرائد التي يحملونها أنَّ رجلاً اسمه صدقي يحكم مصر بالحديد والنار بعد أنْ ألغى الدستور لحساب الإنجليز ، وكنت أراه يطلق في القاهرة جنود الإنجليز حُمر الوجوه ، ليحموا له سلطانه على رقاب الناس . . » [11]

ومرة أخرى يقول أحد المحامين - كأنما انتدبه المؤلِّف للدفاع عن الوطن

والأرض : « وتهدج صوت المحامي وارتفع قليلاً عن الهمس - وهو يتكلم عما تصنع الحكومة بخصومها ، فهي تهدِّد الموكلين في مكاتب المحامين ، وهي تحاول أن تتلف أراضي خصومها وتخرِّب متاجرهم . وقد منعت الماء بالفعل عن مساحات كبيرة من الأرض ، وأطلقت رجال البوليس يعذِّبون الفلاحين هنا وهناك .

واسترسل المحامي في صوته المتهدِّج يتحدَّث عن الأزمة التي لن تنفرج إلا إذا كانت في مصر حكومة ديمقراطية ، ثم استطرد يصف أعمال الحكومة الوحشية ، ويروي ما رآه وما قرأه عن المظاهرات في المنصورة وطنطا وبني سويف والفيوم ، وكيف حاولوا هناك قتل زعيم الأمة عدة مرّات ، فتلقَّى عنه طعنة السونكي نائب جريء اسمه سينوت حنا . . » (ص٣٢٤)

ويبدو أنَّ المؤلِّف لم يستطع أنْ يُترجم بعض همومه السياسيّة إلى مواقف سرديَّة ، لذلك لجأ إلى الخطابة والتقرير من خلال حوار بعض الشخصيات الرئيسية أو الثانوية .

هنا ننبه إلى عيْب فنّي خطير - قد يقع فيه كاتب رواية سياسية ، وهو أنْ يلجأ إلى التقرير المباشر والخطابة الزاعقة ، حتى يُعبِّر عن موقفه السياسي . التحدّي الكبير أمام كاتب الرواية السياسية هو أن يُحوِّل مادة غير نقية فنِّيا (الأيديولوجيا) ، لكي تصبح مادة حكائية داخل نسيج العمل القصصي ، الذي ينبغي أنْ يقدِّم المعرفة من خلال حكاية سردية ، وليس من خلال آراء تقريريَّة مباشرة .

- **الظالم الثالث** : رجال الإقطاع : الذين يُريدون الاستيلاء على أرض القرية والاستئثار بماء الريّ . ويمثلهم - في الرواية - الباشا ومحمود بيه من رجال الإقطاع ، أما من أبناء القرية فيمثّلهم العمدة وشيخ البلد وبعض

الخفراء والشيخ يوسف البقال والشيخ الشناوي - إمام المسجد ، والشيخ شعبان الذي يدّعي أنه مجذوب متصوِّف - وهو في الحقيقة جاسوس لرجال الأمن .

الشخصيات المظلومة

هناك - في الجانب الآخر ، على مستوى التقابل والتناقض - شخصيات أخرى تناضل من أجل الوطن والأرض . وهذه الشخصيات الإيجابية المناضلة تتكوّن هي الأخرى من (مجموعة) كبيرة من الشخصيات مثل :

- **محمد أبو سويلم** : شيخ الخفراء ،وهو مناضل قديم شارك في ثورة سنة ١٩١٩ ، وكافح من أجل عودة دستور سنة ١٩٢٣ . وأخيرًا يناضل من أجل عدالة ماء الريّ ،وعدم تمكين الإقطاعي من الاستيلاء على أرضه ، ليشق عليها طريقًا مختصرًا يوصِّل إلى قصره .

- **عبد الهادي**: فلاح مناضل ، يملك فدانًا من الأرض ، وهو يعاني مع أحرار القرية من أجل الماء والطين ، ويحلم بالزواج من وصيفة . وهو مناضل جسور من أجل الدفاع عن الأرض ، ومحبّ عفيف ، يحلم بالزواج من وصيفة . ويتساوى لديْه الأمران : الدفاع عن الأرض والرغبة في زواج وصيفة .

- وصيفة : فتاة جميلة تحلم بالحب والزواج . وهي وإنْ كانت معجبة بعبد الهادي فإنها لا تُخفي إعجابها بشبان آخرين مثل : الراوي ، ومحمد أفندي ، ورجال المراكب . وهي لا تقل عن أبيها وطنية وشجاعة في المواقف الصعبة . كما أنها تقرِّر مبدأ من أهم مبادئ الرواية وهو « أنَّ الذي لا يملك في القرية أرضًا ، لا يملك فيها شيئًا على الإطلاق . . حتى الشرف . » (ص ٤٤)

- **محمد أفندي** : المدرِّس الإلزامي (الابتدائي) . . وهذا الفلاح المتعلِّم يمثل همزة الوصل بين أهل القرية والإقطاعي محمود بيه . . وهو يحمل قَدْرا

من تردُّد البرجوازيين الصغار وسلبيتهم .

– دياب : عامل زراعي يعمل في الأرض التي يملكها أخوه محمد أفندي .

– الشيخ حسّونة : ناظر مدرسة ابتدائية يعمل في القاهرة وهو من أهل القرية . كما أنّه مناضل سياسي قديم ، شارك في ثورة ١٩١٩ . وقد انضم إلى أهل القرية عندما ثاروا من أجل الحفاظ على أرضهم في الجزء الثاني من الرواية .

– كسّاب : عامل يملك عربة حنطور . وهو مناضل سياسي قديم . وقد ظهر – فجأة – في نهاية الرواية ، وتزوَّج وصيفة . وهذا الزّواج (زواج أيديولوجي) ، إذْ إنَّ وصيفة تُعَدُّ – في الرواية – (رمزًا) للأرض / القرية / الوطن ، وبالتالي فإنَّ الجدير بالزواج منها وامتلاكها هو كسّاب . العامل / الثوري / المثقَّف ، بل إنَّ وعيه أكثر حضورًا من وعي الرّاوي المبئِّر :

« وكان عمُّ كسّاب يمشي بخطوات راسخة ، وأنا إلى جواره أرفع رأسي إليه ، وأستمع إلى كلماته ، تنساب مطمئنة من فمه المبتسم .

« واستطرد عمُّ كسّاب يقول لي : إنَّ الدنيا كلها مقلوبة في المديرية من أجل المحبوسين . فالبرقية التي أرسلتها البلد هزّت الحكومة هناك . والكتّاب الذين تضطهدهم الحكومة هاجموها في صحف المساء ، لأنها تقبض على الناس وتسجنهم بلا تحقيق وبلا جريمة . » (ص٤١٦)

هكذا نجد أَنَّ الشخصيات – في هذه الرواية السياسية – تنقسم إلى معسكريْن متقابليْن متضاديْن . وهذا التقابُل يذكِّرنا بالصراع الدرامي في الأعمال المسرحية ، حيث تتصارع الشخصيات الخيّرة والشريرة حتى تنتصر واحدة منها ، هي التي تُجسِّد وجهة النظر التي يؤيدها الكاتب . يترتب على هذا – في رواية سياسة – أن تظل كل شخصية من الشخصيات التي تقوم بدور أساسي (ثابتة) على مبادئ المعسكر السياسي الذي تنتمي إليه . وهذه المفارقة

المقصودة - في مجال تصوير الشخصيات السردية - تهب الرواية السياسية قدْرًا من الحيوية والحركة والخلود في ذاكرة المتلقِّي ، وتبرز محوري الصراع السياسي - الذي يمثل بؤرة الارتكاز في مثل هذا النوع من الروايات - بشكل مقنع لقارئ ، يبحث عن المتعة الفنية والاقتناع الفكري في آنٍ واحد .

إنّ الرواية السياسيّة تحمل عبئًا (أيديولوجيا) بالإضافة إلى عناصرها السردية ، وبالتالي فإنّ بناء الشخصية السياسية يتطلب من الكاتب أنْ يُبرز - بوضوح - الجانب العقائدي الذي تناضل من أجله الشخصية ، والمبدأ السياسي الذي تدافع - في الرواية - عنه .

ويبدو أَنَّ المؤلِّف جعل ملكية « الأرض » معيارًا لتقديم الشخصية : فمن يملكون مساحة محدودة من أبناء البورجوازية الصغيرة، هم المظلومون اجتماعيا / المقموعون سياسيا ، أمَّا الشخصيات الإقطاعية التي تملك زمام كثير من الأراضي الزراعية فهم الظالمون / المعتدون ، الذين يطمعون في امتلاك مزيد من الأرض والثروة وإذلال الفلاحين اجتماعيا وسياسيّا . أما أولئك الذين لا يملكون أرضًا - في الرواية - فهم شخصيات (مهمشة) بعيدة عن إدارة الصراع مثل علواني وخضرة ، أو يكونون أدوات في يد السلطة مثل الشيخ يوسف البقّال والشيخ شعبان الجاسوس . ولا يشذّ عن هذه الرؤية المقيدة التي تربط بين مواقف الشخصيات وامتلاك الأرض سوى « عمّ كسّاب » - كما يُطلق عليه المؤلف . فهو لا يملك أرضا ، ولا يظهر إلا في الجزء الأخير من الرواية ، ليتزوج وصيفة ، ويواصل كفاحه السياسي .

هكذا نجد المؤلِّف يُخطِّط - بإحكام - لتوزيع الشخصيات السياسيّة ، بحيث ترتبط ارتباطًا ميكانيكيا بملكيتها للأرض . لكنه يتخلّى عن هذه القاعدة حين يجعل عمَّ كسّاب العامل ينتصر على صغار الفلاحين فكريّا واجتماعيّا ، ثم يتزوَّج وصيفة رغم أنّه في سنّ والدها . وهذه رؤية جدُّ

صارمة ، لأنَّ كاتب الرواية السياسيّة - هنا - يخطِّط للرواية انطلاقًا من فكره الاشتراكي الذي كان يُعلي من قَدْر العامل على الفلاح .

رغم كُلّ ما يُمكن أنْ يُقال عن رؤية الشرقاوي السياسية الملتزمة بالفكر الاشتراكي ، وعن تأثُّره برواية « فُونْتمارا » للكاتب الإيطالي أنياتسيُو - فإنه قدَّم رواية جيدة ، فيها كثير من الشخصيات السياسيّة على المستوييْن : الإيجابي الخيِّر . . والسلبي الشرير .

بقيت ملاحظة نَقْديّة هامّة : نذكرها - لا بالنسبة لهذه الرواية فحسب ، وإنما بالنسبة لكثير من الروايات السياسيّة في الوطن العربي ، وهي أَنَّ معظم كُتّاب الرواية لا يُجيدون - كثيراً - وصف الشخصيّات القامعة / الظالمة ، على المستوى السياسي ، وبالتالي على المستوى الفنيّ .

تُرى هل جاء ذلك نتيجة الخوف من بطش السلطة ، أو من مازوكية الكتَّاب ورغبتهم في تصوير الشخصيات المقموعة وما تعانيه من فقر وقهر، وإحباط واضطهاد ، أَو أنَّ ذلك يأتي من عدم قدرتهم على رؤية الجانب الآخر من الشخصيات الشريرة القامعة ؟

الفصل الخامس

الصراع الأيديولوجي بين الأنا والآخر في رواية « قنديل أم هاشم »

١ – مشكلة البحث .. لماذا .. ؟ ! (*)

أمر عظيم أنْ يتم الاحتفال بالذكرى الأولى لرحيل الأديب يحيى حقي (٧ يناير ١٩٠٥ – ٩ ديسمبر ١٩٩٢) في إطار ندوة دولية ، يقيمها المعهد المصري بمدريد في إسبانيا ، ذلك البلد العزيز ، الذي له في قلوب العرب – أجمعين – مكانة خاصة ، ومن ثَمّ **فقد فرض مكان الاحتفال مشكلة هذا البحث** . إنَّ إسبانيا جزء من أوربا ، وأوربا اتَّصلت بمعظم دول الشرق العربي المسلم اتصالاً عدوانيًا حربيًا ، يهدف إلى الاستعمار وفرض السيطرة العسكرية والحضارية في آنٍ واحد ، منذ حملة نابليون بونابرت على مصر سنة ١٧٩٨ . وقد أفرز هذا اللقاء – غير المتكافئ وغير العادل ، بل غير الإنساني – صدمة حضارية وصراعًا أيديولوجيًا ، وفرض تساؤلاً مصيريًا مؤدَّاه : **أين نحن منْ هم ، وأين هم منا ؟ بعبارة أخرى : ما موقف [الأنا] القومية أيديولوجيًا من [الآخر] الأوربي ؟ !**

وقد شغلت تلك القضية الأيديولوجية معظم رجال السياسة والفكر والفنّ

في العالم العربي منذ بداية القرن التاسع عشر حتى اليوم . وقد اختلف رأي المفكرين العرب فيها اختلافًا ، يصل إلى درجة التناقض التام . وإنَّ مَنْ يحاول أنْ يؤرِّخ فكريًا للثقافة العربية الحديثة ، سوف يجد أنَّ هذه القضية ، تكاد تُعدُّ أهمّ قضية شُغِلَ بها الفكر العربي في العصر الحديث .

إن الاتجاه المحافظ: كان يرفض كلَّ ما يأتي من الخارج رفضًا تامًا ، لأن الأخذ بالفكر الغربي ونظام الحياة في أوربا ، قد يؤديان إلى أن تضيع ملامح الشخصية القومية : دينيًا وفكريًا وفنيًا وأسلوب حياة . وقد تحوّل هذا الرأي إلى مثل شعبي يقول : « **ما فيش حاجة تيجي من الغرب تَسُرّ القلب** » . ومن أهم أنصار هذا الاتجاه المحافظ في مصر : رفاعة الطهطاوي – محمد عبده – مصطفى كامل – محمد المويلحي – مصطفى لطفي المنفلوطي– مصطفى صادق الرافعي .

هناك اتجاه آخر مجدّد : يرى أن نأخذ عن الغرب كلَّ شيء إلا ما يمس العقيدة ، وأنَّ السبيل الوحيد للتقدم هو السير على نهج الحضارة الأوربية في كل مجال من مجالات الحياة والفكر والفن ، ويدعو إلى هذا الاتجاه كثيرٌ من المفكرين الليبراليين أمثال : أحمد لطفي السيد – قاسم أمين – محمد حسين هيكل – أحمد ضيف – طه حسين – عباس محمود العقاد – توفيق الحكيم – سلامة موسى – لويس عوض .

وقد ظل هذان الاتجاهان في الفكر العربي الحديث متخاصمين ومتعاديين إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية (١٩٤٤) تقريبًا ، حيث ظهر اتجاه توفيقي ، يدعو إلى التصالح بين القديم الموروث والجديد الوافد .

وشارك كاتبنا في هذه القضية الساخنة برواية كتبها سنة ١٩٣٩ ، ونشرها سنة ١٩٤٤ ، وهي « قنديل أم هاشم » . وقد عبَّر فيها – فنيًا – عن رؤيته إزاء قضية الصراع الأيديولوجي بين الأنا الشرقي والآخر الغربي. فإلى أي مدى

استطاع أن يوفق في حل عقدة هذا الصراع ؟

***

٢ - القضية .. والرواية العربية

إذا كان حقي قد عالج قضية الصراع الأيديولوجي بين الشرق والغرب في إحدى رواياته ، فإن هذا أمر غير جديد بالنسبة لتاريخ الرواية العربية الحديثة ، فقد تناولتها الأعمال التالية قبله وبعده :

أ) في مصر :

١ - علي مبارك	علم الدين	١٨٨٢
٢ - محمد المويلحي	حديث عيسى بن هشام	١٩٠٦
٣ - طه حسين	أديب	١٩٣٥
٤ - توفيق الحكيم	عصفور من الشرق	١٩٣٩
٥ - يحيى حقي	قنديل أم هاشم	١٩٤٤
٦ - عادل كامل	مليم الأكبر	١٩٤٤
٧ - فتحي غانم	الساخن والبادر	١٩٥٨
٨ - يوسف إدريس	السيدة ڤيينا	١٩٥٩
٩ - محمد جلال	حب في كوبنهاجن	١٩٨٠
١٠ - يوسف إدريس	نيويورك ٨٠	١٩٨٠
١١ - يوسف إدريس	رجال وثيران	١٩٨١
١٢ - علي محمود حنفي	أجنبي في القطار	١٩٩٦
١٣ - طه وادي	أشجان مدريد	٢٠٠٢

ب) في لبنان وسوريا والأردن :

١٤ - سهيل إدريس	الحي اللاتيني	١٩٥٤

١٥ - حنا مينه	الربيع والخريف	١٩٨٢
١٦ - جمعة حماد	بدوي في أوربا	١٩٨٥

جـ) في السودان :

١٧ - الطيب صالح	موسم الهجرة إلى الشمال	١٩٦٥

د) في المغرب :

١٨ - عبد المجيد بن جلون	في الطفولة	١٩٥٧
١٩ - عبد الله العروي	الغربة واليتيم	١٩٦٠
٢٠ - محمد زفزاف	المرأة والوردة	١٩٧٢

هـ) في الجزائر :

٢١ - عرعار محمد العالي	ما لا تذروه الرياح	١٩٧٨
٢٢ - سعدى إبراهيم	المرفوضون	١٩٨١

وأقدم رواية تناولت هذا الموضوع صدرت سنة ١٨٨٢(علم الدين) ، وأحدث رواية صدرت هي « أشجان مدريد » (٢٠٠٢) ، أي أنَّ هذه القضية - قضية الصراع بين الشرق والغرب - قد شغلت الرواية العربية على مدى قرن كامل ، ولا أظن أنَّ بابها سوف يغلق ، فلا يزال الصراع قائمًا ، ولن تتوقف الرواية عن تصويره والتعبير عنه . بيد أننا نود أنْ نُشير إشارة عابرة بالنسبة لتناول الرواية - أو غيرها من الأنواع الأدبية - لقضية فكرية . . وهي أنَّ **الأعمال الأدبية تعبِّر عن رؤية فردية للعالم - في المقام الأول - وليس شرطًا أن تتطابق رؤية الكاتب مع رؤية أمته ، لأنه مضى حينٌ من الزمان ، كان النقاد فيه مولعين بقضية التعميم في التفسير ، بمعنى أنَّ البطل في أية رواية يعبر بالضرورة عن موقف شعبه . وهذا أمر لم تعد تتحمله التوجُّهات الجديدة في النقد المعاصر**[1] .

***

٣ - ملامح السيرة

ولد كاتبنا في حي شعبي من أحياء القاهرة القديمة ، هو « السيدة زينب » - حارة المبيضة ، وعاش فيه سنوات الطفولة الباكرة . وترك هذا المكان الشعبي الديني بصمات واضحة في نفسه وفي أدبه . وكان أبواه على صلة قوية بالثقافة العربية القديمة ، كما كان بعض أعمامه وإخوته على معرفة بالثقافة الحديثة . وهو يشير إلى هذا بقوله : « نشأت في بيئة تعشق القراءة . . والدتي وأبي وكذلك أخي الأكبر إبراهيم ، الذي كوّن لنفسه مكتبة عربية وإنجليزية ، كانت أوّل معين استقيت منه . وقد شارك أخي إبراهيم في تحرير (جريدة السفور) . أما أخي إسماعيل فقد ألف مسرحية لم تمثل ، بالإضافة إلى جهود عمي محمود طاهر حقي في القصة والمسرحية والصحافة »[٢] .

معنى هذا أنَّ الكاتب قد تأثَّر بأسرته ، التي شُغلَ الكبار فيها بالثقافة الموروثة ، والصغار بثقافة العصر الجديدة .

وبعد أن تخرَّج في كلية الحقوق سنة ١٩٢٥ ، عمل في الصعيد معاونًا للإدارة سنة ١٩٢٧ في مركز منفلوط ، حيث أتيحت له فرصة التعرُّف على واقع الصعيد في مصر . وقد أثَّرت هذه الفترة الصغيرة - التي لم تتجاوز ثلاث سنوات - في ثقافته وأدبه تأثيرات بعيدة المدى ، لا تقل عن تأثير النشأة الأولى في حي « السيدة زينب » ، لذلك نجد أن هذين المكانين : السيدة زينب والقرية الصعيدية ، يُشكلان خلفية background دائمة لمعظم نتاجه القصصي والروائي .

ثم عمل حقّي بعد ذلك في السلك الدبلوماسي من سنة ١٩٣٠ - ١٩٥٤ ، وتنقَّل بين جدة في المملكة العربية السعودية ، وإستنبول في تركيا ، وروما في إيطاليا ، وباريس في فرنسا . كما تزوج سنة ١٩٥٤ من فنانة فرنسية ، بعد أنْ ماتت زوجتُه الأولى . معنى هذا أنَّ الكاتب قد أثرت في

تكوين شخصيته الأدبية عدة أمور مختلفة ، ظهر صداها - بشكل أو بآخر - في كل ما كتب ، وهي :

١ - النشأة في حي السيدة زينب .

٢ - شخصيات الأسرة التي تجمع بين الثقافتين : القديمة والجديدة .

٣ - التعرف على طبيعة الحياة في مجتمع الصعيد .

٤ - العمل والحياة في أوربا .

وقد استقر يحيى حقي في مصر ابتداء من سنة ١٩٥٥ حتى وفاته ، حيث شغل عدة مناصب ثقافية هي : إدارة مصلحة الفنون ، ورئاسة تحرير « المجلة » . وفي تلك المرحلة الأخيرة ، قويت علاقاته الإنسانية بكثير من الأدباء والمثقفين ، كما كتب فيها معظم مقالاته ، وبعض قصصه ، وسيرته الذاتية ، وقد حصل في أواخر حياته على عدة جوائز أدبية هي :

أ) جائزة الدولة التقديرية في الآداب - مصر ١٩٦٩ .

ب) الدكتوراه الفخرية من جامعة المنيا - مصر ١٩٨٣ .

جـ) جائزة الملك فيصل للأدب العربي عن جهوده في القصة القصيرة - السعودية ، ١٩٩٠ .

تلك هي أهم الملامح العريضة لسيرة كاتب ، ظل يمسك القلم حوالى ستين سنة من ١٩٣٤ إلى قبيل وفاته في يوم الأربعاء ٩ / ١٢ / ١٩٩٢ .

***

٤ - مجالات تراثه

مارس يحيى حقي معظم أشكال الكتابة النثرية من قصة ، ورواية ، ولوحة قصصية ، ونقد أدبي ، ومقال وترجمة ذاتية ، وأدب الرحلة ، وترجمة بعض نماذج من الرواية والمسرح . وسوف نشير إلى أهم مجالات

إبداعه فقط ، وهي :

(أ) القصة والرواية

١ - البوسطجي	١٩٣٤
٢ - قنديل أم هاشم	١٩٤٤
٣ - دماء وطين	١٩٥٥
٤ - أم العواجز	١٩٥٥
٥ - صح النوم	١٩٥٩
٦ - عنتر وجولييت	١٩٦١
٧ - سارق الكحل	١٩٨٥

(ب) في النقد الأدبي

١ - فجر القصة المصرية	١٩٦٠
٢ - خطوات في النقد	١٩٦٣
٣ - ناس في الظل	١٩٧١
٤ - عطر الأحباب	١٩٧١
٥ - أنشودة البساطة	١٩٧٤
٦ - هذا الشعر	١٩٨٦
٧ - مدرسة المسرح	١٩٨٧

(جـ) في السيرة الذاتية

١ - خلِّيها على الله	١٩٥٩
٢ - كناسة الدكان	١٩٩٢

وله بالإضافة إلى هذا كتابات متنوعة في الوصف القصصي ، والخواطر الذاتية ، ونقد السينما والمسرح والموسيقى . كما ترجم بعض الروايات

والمسرحيات عن الإنجليزية والفرنسية ، وكتابًا عن مدينة « القاهرة » لديزموند ستيوارت سنة ١٩٦٩ .

هذا التدفُّق في الكتابة ، والتنوع في مجالات التأليف ، يدلان على أنَّ كاتبنا كان موسوعي الثقافة والإنتاج ، ولم يكن حريصًا على أن يحصر إبداعه في مجال بعينه ؛ وإنما ترك لخواطره ورغباته العنان ، لتنطلق كما شاءت وشاءت نفسيته الطيبة وروحه النقية .

ورغم اتساع عطاء الرجل ، فسوف يبقى له مجالان مهمان ، يصعب على مَنْ يؤرِّخ للأدب والنقد الحديث في مصر أَنْ يتجاوز دوره فيهما . . وهما :

١ – القصة القصيرة والرواية .

٢ – النقد الأدبي .

***

٥ – أهمية النص المختار

تُعدُّ « قنديل أم هاشم » أقصر نصٍّ في تاريخ الرواية المصرية والعربية ، فحجمها يقع في حوالى اثنتين وخمسين صفحة من القطع الصغير . وعلى ذلك ، فهي أقرب إلى أنْ تكون قصة من ذلك النوع ، الذي يطلق عليه اسم noveletta .

ولعلَّ السببَ في قصر حجمها – وقصر حجم كُلِّ ما كتب حقي من روايات ، وهي : البوسطجي ، قنديل أم هاشم ، صح النوم – هو أن مؤلفها يُعدُّ كاتب قصة قصيرة بالدرجة الأولى ، وحين حاول كتابة الرواية ، لم يستطع أنْ يتخلَّص من أهمِّ مبادئ القصة القصيرة ، وهو قِصر الحجم ، والاعتماد على الاختصار الشديد في السرد .

ورغم قِصر حجم الرواية ، فإنها تُعدُّ أهم عمل قدَّم صاحبَه إلى قراء الأدب .

أكثر من هذا أنها صارت كنية له ورمزاً عليه، وأصبح يعرف باسم « صاحب القنديل » ، وقد تعجَّب هو نفسه من ذلك قائلاً : « إنّ اسمي لا يكاد يذكر ، إلا ويذكر معه (قنديل أم هاشم) ، كأني لم أكتب غيرها . وكنت أحيانًا أضيق بذلك ، ولكنَّ كثيرين حدثوني عنها ، واعترفوا بعُمْق تأثيرها في نفوسهم . . وحين أحاول البحث عن سبب قوة تأثيرها ، لا أجد ما أقوله سوى أنها خرجت من قلبي كالرصاصة ، وربما لهذا السَّبب استقرّتْ في قلوب القراء . »[٣]

مما يؤكِّد أهمية « قنديل أم هاشم » أنَّ معظم نقَّاد الرواية في مصر ، قد توقَّفوا عندها وكتبوا عنها ، كما أنَّ كلَّ من تصدى لدراسة يحيى حقي كاتبًا قصصيًا لم يستطع أَنْ يبتعد عنها ، لأنها تُعدُّ - بالفعل - من أفضل ما كتب .

وقد كتبها المؤلف بعد أنْ أقام في روما أثناء فترة عمله في وزارة الخارجية المصرية ، فقد ذهب إلى روما سنة ١٩٣٤ ، وكتب الرواية سنة ١٩٣٩ . وهو يحدثنا عن ذلك قائلاً : « عشتُ في روما مع أطماع موسوليني ، وزرت ألمانيا ، وسمعت هتلر ، ورأيته هو وأعوانه ، وهم يؤجِّجون الحركة النازية بالشعارات الضخمة ومشية الأوزة . »

« وطوال تلك السنوات لم أنقطع عن التفكير في بلادي وأهلي . . كنت دائم الحنين إلى تلك الجموع الغفيرة من الغلابة والمساكين ، الذين يعيشون رزق يوم بيوم . وحين عدت إلى مصر سنة ١٩٣٩ - شعرت بجميع الأحاسيس ، التي عبرتُ عنها في « قنديل أم هاشم » . إنّ بطل القصة شاب يريد أنْ يهُزَّ الشعب المصري هزًّا عنيفًا ، ويقول له : ‹‹ اصح . . تحرك ، فقد تحرك الجماد ›› .

« إنها قصةٌ غريبة جدًّا . كتبتُها في حجرة صغيرة ، كنت قد استأجرتُها في

حيٍّ عابدين ، وعشْتُ فيها لوثة عاطفية مثيرة . . واسم إسماعيل - بطل قنديل أم هاشم - أخذته من اسم صديق لي ، يُدعى إسماعيل كامل كان آخر منصب شغله هو سفير مصر في الهند ، فقد كان يمثل في نظري محاولة المزاوجة بين الشرق والغرب . »[٤]

وقد ذكرتُ هذا النص لتأكيد أمرين :

الأول - الأهمية التي تُمثِّلها هذه الرواية في تاريخ الرواية الحديثة في مصر ، والأهمية التي تمثلها أيضًا بالنسبة لكاتبها يحيى حقي . وقد أكَّد هذه الأهمية من نقاد الرواية المعاصرة ، على سبيل المثال : علي الراعي - شكري عياد - طه وادي - لويس عوض - عبد الفتاح عثمان - عصام بهي - محمود شريف - أحمد الهواري - عز الدين المخزومي . . وغيرهم من النقاد المعاصرين[٥] .

الثاني - المؤلِّف لم يكتب هذا النص من فراغ ، وإنما بعد اتِّصال حقيقي بالحضارة الأوربية ، وفي أثناء تعرُّضه لأزمة عاطفية ، ومن تأمل محنة صديق له ، كان يحاول أن يُقيم قدرًا من التصالح والتوافق بين أيديولوجيا الشرق وأيديولوجيا الغرب . وتلك القضية تعكس نقطة الارتكاز في رواية « قنديل أم هاشم » - موضوع هذا البحث .

***

٦ - الرواية .. والراوي

إن رواية « قنديل أم هاشم » - رواية من نوع خاص جدًّا ، فهي لا تهتم كثيرًا بتصوير عناصر البناء الروائي من : حدث ، وشخصية ، وزمان ، ومكان ، مثلما نجد في أية رواية أخرى ، بل إنها أيضًا لا تهتمُّ كثيرًا بالحوار ، لذلك يطغى حجم السرد على الحوار بشكل واضح . ويبدو أنَّ السبب في ذلك ، كما لاحظ بعض النقاد : « إن كُلَّ شيء في هذه الحكاية مجنَّد لإبراز

الحياة الروحية ، التي يحياها إسماعيل . إن أهمَّ ما يحدث فيها يتَّخذُ له مكانًا في روح إسماعيل ، ثم ينعكس على ما يحوطه من أشخاص وأشياء ، فيلوِّنه بلون اللحظة الروحية ، التي يحياها البطل . »(٦)

على هذا فسوف يكونُ من الصعب تلخيص أحداثها ، لأنَّها رواية تهتمُّ بالصراع الروحي للبطل ، وليس بالحركة الخارجيَّة الواقعية له ، خاصة وأنَّها رواية أحاديَّة البطل شاعرية الأسلوب . ولكن **متى وقفت صعوبة النص حائلاً دون قيام الناقد بدوره في التحليل والتفسير ؟ !**

هذه الرواية تعتمد على بطل واحد ، تُصوِّر حياته منذ الميلاد حتى الموت - كما يفعل فنُّ السيرة - الذي يهتمُّ بسرد حياة إنسان عظيم منذ مولده حتى وفاته ، أو كما تفعل الحكايات الشعبية ، التي تختزل حياة بطلها في لحظات مهمة مؤثرة . وقد أخذت هذه الرواية من فنِّ السيرة . . والحكاية الشعبية أيضًا شخصية الراوي الغائب (هو) . وهذا الراوي أيضًا أحد أفراد أسرة البطل ، بل إنه - على وجه التحديد - ابن أخ له . ويبدو أن المؤلف - واعيا أو غير واع - أراد أن يُبين أن هناك صلة قرابة بين الراوي والبطل ، حتى يُقنع قارءه - بسذاجة فنية وبساطةٍ - بصدق ما يحكي .

هذا الراوي - الذي يشبه راوي السيرة أو الحكاية الشعبية - موجود بشكل قوي من أول الرواية إلى آخرها . أكثر من هذا أنه يروي جزءًا من الحدث بضمير المتكلم (أنا) . . ويروي جزءًا آخر بضمير الغائب (هو) .

منذ أوَّل سطر يُطالعنا الراوي بهذا الاعتراف : « كان جدي الشيخ رجب عبد الله ، إذا قدم القاهرة وهو صبي مع رجال الأسرة ونسائها للتبرُّك بزيارة أهل البيت ، دفعه أبوه إذا أشرفوا على مدخل مسجد السيدة زينب - وغريزة التقليد تغني عن الدفع - فيهوي معهم على العتبة الرخامية ، يرشفها

بقبلاته . . » [٧]

في هذا الجزء يمهد الراوي لأحداث الرواية بأنَّ التديُّن وحُبَّ أهل البيت ، أمر ثابت وأصيل ومتوارث في أسرة بطل الرواية - إسماعيل .

وفي مواقف أخرى من الرواية ، نجد الراوي يحكي بضمير الغائب . . كما نرى في هذا الجزء . . « وعاد من جديد إلى علمه وطبِّه يسنده الإيمان . لم ييأس عندما وجد الداء متشبثًا قديمًا ، يجادله بعناد ولا يتزحزح . ثابر واستمر ولاحت بارقة الأمل ، ففاطمة تتقدَّم للشفاء على يديه يومًا بعد يوم ، وإذا بها تكسب في آخر العلاج ما تأخرته في مبدئه ، فهي تقفز أدوارَه الأخيرة . ولما رآها ذات يوم أمامه سليمة في عافية ، فتش في ذهنه وقلبه عن الدهشة التي كان يخشاها ، فلم يجدها . » [٨]

كما ظهر صوتُ الراوي واضحًا من أول سطر في الرواية ، ظهر صوته أيضًا - بنفس الوضوح - مع آخر سطر فيها : « إلى الآن يذكره أهل حي السيدة بالجميل والخير ، ثم يسألون الله له المغفرة . مم . . ؟ لم يفض إليّ أحد بشيء ، ذلك من فرط إعزازهم له . غير أني فهمت من اللحظات والابتسامات ، أنَّ عمي ظل يحب النساء ، كأن حبه لهن من مظاهر تفانيه وحبه للناس جميعًا ، رحمه الله . » [٩]

هذا الحضور القوي لشخصية الراوي ، المتكلم / الغائب ، الحاضر / المتخفي ، يبرز عدة دلالات فنية :

الأول : يؤكِّد تأثُّر الكاتب القويّ ببعض أشكال القصّ العربية القديمة ، فالراوي شخصية ذات حضور قوي في : رواية القصص والنصوص الدينية - وفي السيرة الغيرية - وفي السيرة الشعبية : نثرية كانت أو شعرية - وفي الحكاية الشعبية - وفي قصة الخبر ، وقصة المثل ، إلى غير ذلك من أنواع

الكتابة النثرية ، التي قد تقترب من فنون القص ، أو تبعد عنها ، لتقع في دائرة الكتابات التاريخية ، وعلوم اللغة والأدب ، وبعض المجالات الدينية ، مثل : تفسير القرآن الكريم ، ورواية الحديث النبوي الشريف ، ورواية قصص الرسل والأنبياء والصالحين .

الثاني : الراوي - كما نفهم من نصوص الرواية - ابن أخ للبطل ، وهذا يؤكِّد ارتباط المؤلِّف النفسي والفكري بموضوع الرواية ، والقضية التي تعالجها . وقد سبق أن ذكرنا أنّ الكاتب قد اعترف صراحة أنَّ اسم بطل الرواية اسم شخصية حقيقية ذات علاقة به ،وأنه كتبها في أثناء **أزمة عاطفية شديدة مرّ بها . كما أنه كتبها بعد أن عاش في أوربا فترة من الزمان . وهذا كله يؤكّد أنّ أزمة الرواية ، ليست في الحقيقة سوى أزمة المؤلف نفسه .**

كما أنَّ المؤلف أراد - من خلال النص - أنْ يُقنع القارئ بصدق مضمون الرواية ، **لأنّ الراوي شاهد عيان** ؛ إنه ابن أخ للبطل ، وصعب أنْ يكذب إنسان على عمه ، الذي يُعدُّ بمثابة أب له . ومعنى هذا أن المؤلِّف كان يهدِف من عقد صلة القرابة بين الراوي والبطل - بطريق غير مباشر - أن يقدِّم وسيلة إقناع فني ساذجة ، مثل تلك التي نجدها في بعض الحكايات الشعبية .

الثالث : إذا كان هذا التفسيرُ لوظيفة الراوي - في رواية « قنديل أم هاشم » - تفسيرًا معقولاً إلى حدٍّ ما ، فإنه لا يزال محتاجًا إلى مرجعيَّةٍ معرفية ، تحدِّد دوره الفني بالنسبة لمضمون الرواية .

إنَّ أي تعبير قصصي ، يبرزُ من خلال موقع الراوي في إطار عالم القصّ ، وهذا الموقع هو الذي يحدِّد لكافة الشخصيات دورها الجمالي في إطار البنية السردية للنص . وإن محاولة « إظهار دلالية الشكل ، لا تتم إلا بإظهار العلاقة العضوية بين موقع الراوي ، ونمط البنية التي بها يقول ، وهي محاولة

لقراءة الأيديولوجي بقراءة الفني ، وذلك عن طريق البحث في علاقة الراوي بما يروي ، وفيما يستخدمه الراوي من تقنيات ، تساعده على تحقيق روايته ، أي على إقامة تركيب لغوي فني » . (١٠)

إنَّ الراوي في أية رواية هو – في الغالب – حامل وجهة النظر point of view أو الرؤية الأيديولوجية المطروحة ، وهو الذي يتحكّم أيضا في بلاغة النص وطريقة القص ، ويمارس عملية التشكيل ، وعلى هذا نلاحظ أنَّ الراوي – هنا – يتشكَّل من نمط إنساني بسيط ، وشخصية قصصية مسطحة . . غير نامية ، مثل تلك التي نجدها في السيرة والحكاية الشعبية . ومعنى هذا أنّ **الراوي الذي يقصُّ علينا أحداث رواية « قنديل أم هاشم » ، ويتكلم بلسانه ولسان غيره ، يتلاءم – فنيّا – مع بساطة التشكيل وعفوية التعبير** . بمعنى آخر : إنَّ ثمةَ علاقة فنية قوية بين الراوي وما يروى . وكلُّ إيجابيات الرواية وسلبياتها موجودة في شخصية الراوي ، مثلما هي متحققّة في بنية الرواية نفسها . وهذا ينطبق على « قنديل أم هاشم » ، وقد يصدق أيضًا على غيرها من الروايات .

***

٧ – المضمون .. المعادل الموضوعي

يُحرِّك الراوي أحداث النصِّ حول شخصيَّة البطل إسماعيل ، الذي نشأ في حي السيدة زينب ، في جوٍّ يؤمن بالدين وما حوله من أساطير شعبيَّة . وقد نشأ بينه وبين مسجد السيدة زينب وضريحها وزوّارها صلة حميمة . وقد حصل إسماعيل على شهادة الثانوية بمجموع ضعيف ، فلم يتمكَّن من دخول مدرسة الطب ، ليحقق حلم أبيه ، ومنْ ثَمَّ لم يكن هناك مفرٌّ من الرحلة إلى الغرب ، إلى لندن لدراسة الطب هناك . وقد جزعت الأم ، لأنها « تتصوَّر بلاد برَّة في نهاية سُلَّم عالٍ ، ينتهي إلى أرض تغطيها الثلوج ، ويسكنها أقوام لهم حيلُ الجنّ وألاعيبهم . » (١١)

هذا هو التصوُّر الشعبي أو الأسطوري لأوربا - كما تخيَّلته الأمُّ ببساطة ، أما الأبُ فكان له رأي ثالث في أوربا . إنّه يخشى أَنْ تُفسد أوربا عقيدة ابنه ، وأنْ تُنسيه فروض دينه ، وأَنْ تشغله نساؤها عن الدراسة والمذاكرة ، لذلك يقول له « وصيتي إليك أنْ تعيش في بلاد برّة ، كما عشت حريصًا على دينك وفرائضه ، وإن تساهلت مرة ، فلنْ تدري إلى أين يقودك تساهلك . ونحن يا بني نريدك أن ترجع إلينا مفلحًا ، لتبيض وجوهنا أمام الناس . وأنا رجل أوشكتُ على الكبر ، وقد وضعتُ كلَّ آمالنا فيك . وإياك أن تغرّك نساء أوربا ، فهنَّ لسن لك ، وأنت لستَ لهن . » (١٢)

هذا هو رأي أسرة إسماعيل في أوربا وتصوُّرهم للأخطار ، التي يمكن أن يواجهها هناك . فهل استطاع أن يستجيب لنصيحة أهله ورأي أبيه ؟!

قبل أن نجيب عن هذا السؤال - هناك ملاحظة أخرى تتعلق بالتكنيك ، وهي أن الراوي لم يجعل البطل يتذكّر أو يسترجع ما حدث له في أوربا إلا بعد أنْ عاد واستقرَّ مرة ثانية في حي السيدة زينب . **وهذا يعني أنَّ المكان - هنا - في الرواية يقوم بدور بطولي ، فكل الأحداث تتحرّكُ في رحمه ، كما يتحرّكُ الجنين في بطن الأم ،** بل إنَّ ما جرى من أحداث للبطل في أوربا ، **لا يتمُّ** استرجاعها إلا في المكان نفسه ، **فالمكان في هذه الرواية ، يقومُ بدور آخر من أدوار البطولة .**

معنى هذا أن الرواية - تبدو - كما لو كانت تهتمُّ بتصوير موقف مركَّب ، تشكِّلُه وحدةٌ فنية ، تختصر كل العناصر في عنصر واحد ، إذ ليس في الرواية أكثر من راوٍ - مثل رواية الأصوات المتعددة - وإنما هناك راو واحد . وليست هناك مجموعة مختلفة من الشخصيات ، وإنما هناك شخصية رئيسية واحدة ، تتمثل في إسماعيل / البطل . . وكل مَنْ عداه فهو شخصية ثانوية .

المكانُ أيضًا يقوم بدور البطولة ، فالأحداثُ كلُّها تدور في داخله ، حتى ما حدث منها في أوربا فإنَّ البطل لا يسترجع ذكرياته عنها إلا بعد أنْ عاد إلى المكان / الوطن . وهذه السمة تصدق على اللغة أيضًا . . فلغة الرواية في مجملها تعتمد السرد – في الغالب – أسلوبًا للتعبير ، أما الحوار فهو محدود جدًّا ، لذلك غلف أسلوب الرواية قدر من الشاعرية الرقيقة ، كما نجد في هذا الجزء –على سبيل المثال :

« أنت يا مصر راحة [١٣]ممدودة إلى البحر ، لا تفتخر إلا بانبساطها ، ليس أمامك حواجز من شعاب خائنة ، ولا على شاطئك جبال تصدُّ . أنت دارٌ كلُّ ما فيها يُوحي بالأمان . . » [١٤]

إن لغة القص تميل – في الغالب – نحو السهولة والواقعية . أما لغة الرواية هنا فهي لغة شعرية – تعتمد على الإيجاز في التصوير والرمز ، وهذا ما أدى إلى اختزال حجم الرواية وجعل لغتها حُبلى بكثير من الدلالات المكثفة .

نعود بعد هذا ، لنجيب على تساؤل سابق ، وهو : **إلى أي مدى استطاع بطل الرواية أن يستجيب لنصائح أهله** الذين حذروه من التعامل مع أوربا . . وعاداتها ونسائها ؟ !

إن إسماعيل – الذي عاش في رعاية مسجد السيدة وسط أسرة متدينة ، وحمل في أمتعته قبقابًا ليتوضأ به ، ويحافظ على الصلاة – انقلبت حياته في إنجلترا رأسًا على عقب . والرواية تعبِّر على ذلك بعبارات شعرية مختصرة ، فتذكر أنه « كان عفًّا فغوى ، صاحيًا فسكر ، راقص الفتيات وفسق . » [١٥]

وقد قامت بهذا الدور الذي غير حياته زميلته ماري « كانت هي التي فضت براءته العذراء . أخرجته من الوخم والخمول إلى النشاط والتوثُّب ، فتحت له آفاقًا يجهلها من الجمال : في الفن ، في الموسيقى ، في الطبيعة ، بل

في الروح الإنسانية أيضًا . »[١٦]

هكذا تغيَّرت مفاهيمُ إسماعيل وعاداته ونظرته إلى الكون والبشر ، فقد علمته ماري أن يستقل بنفسه ، وأن يبتعد عن الخرافات والأوهام ، التي تغذى عليها في بدء حياته ، وأن يبتعد عن العادات والتقاليد التي يمارسها أهله . أكثر من هذا ، علَّمتْه أنْ يصلي للعلم ومنطقه ، بعد أن كان يصلي للدين ويقيم شعائره .

وقد حدثت لإسماعيل كلُّ هذه الثورة الروحية ، التي قلبت حياته رأسًا على عقب . ولكن إلى أي حد استطاع أن يُواجِه أهله ومجتمعه ، بعد هذا التغيير الشامل في فكره ومكونات شخصيته ؟

***

٨ – الصراع الأيديولوجي

مصطلح ideology يشير إلى « نسق من المعتقدات والمفاهيم والأفكار الواقعية والمعيارية يسعى إلى تفسير الظواهر الاجتماعية المركَّبة من خلال منظور يوجِّه ويبسط الاختيارات السياسية والاجتماعية للأفراد والجماعات ، أي أنَّ الأيديولوجيا هي : مجموعة قيم أساسية ، ونماذج للمعرفة والإدراك ترتبط ببعضها وتنشأ بينها وبين القوى الاجتماعية والاقتصادية صلات قوية . وعلى هذا فإن الأيديولوجيا ، تضمُّ عنصرين : **الأول نظري** : يتمثَّلُ في كونها كلا متساندًا ، ونظامًا محكمًا من الأفكار والتبريرات ، التي تتناول الإنسان ومكانته في المجتمع وموقفه منه . **والثاني عمليّ** : يتمثل في دفع الأفراد إلى انتهاج سلوك معيَّن يتلاءم مع الأيديولوجيا المعبِّرة عن مصالحهم . »[١٧]

هذا تعريف مبسَّط للأيديولوجيا – كما يذكره بعض علماء الاجتماع

السياسي . بعد ذلك نعود إلى الرواية لنواصل التحليل . إنَّ إسماعيل كان متصالحًا مع أيديولوجية مجتمعه قبل الرحلة إلى الغرب ، حيث التقى هناك - وهو واعٍ - بأيديولوجية الشرق ، التي تؤمن بالدين والروحانيات - لا بوصفها نصوصًا منزلة فحسب ، وإنما بكل ما يحيط بها من أساطير وعادات وتصوُّرات شعبية . لكن ماري / أوربا حاولت أَنْ تُغيِّر مبادئه وقيمه فاستجاب لها ؛ إذْ جعلتْه يطرح الاعتقاد في الدين ، واستبدلت به « إيمانًا أشدَّ وأقوى بالعلم ، لا يفكِّر في جمال الجنة ونعيمها ، بل في بهاء الطبيعة وأسرارها . »(١٨)

أكثر من هذا ، أيقظتْه لكي يثور على ما يعتقد ويمارس ، قائلة : « أنت لست المسيح بن مريم ، ومن طلب أخلاق الملائكة غلبته أخلاق البهائم . الإحسان أن تبدأ بنفسك . هؤلاء الناس غرقى ، يبحثون عن يد تمتد إليهم ، فإن وجدوها أغرقوها معهم . إن هذه العواطف الشرقية مرذولة مكروهة ، لأنها غير عملية وغير منتجة . وإذا جردت من النفع ، لم يبق إلا اتصافها بالضعف والهوان . »(١٩)

تلك هي الأيديولوجيا الجديدة ، التي عاد بها إسماعيل إلى أهله في حي السيـــدة . وحين حاول أن يضع هذه القيم والأفكار الجديدة موضع التنفيذ ، حدث الصدام والصراع بينه وبين الأهل والمجتمع ، لأنه لم يكن قادراً على أن يغرس أفكاره الجديدة في واقع لا يتقبّلها ولا يؤمن بها .

وقد استطاع حقّي - بمهارة فنية حاذقة - أن يترجم القضية الأيديولوجية إلى إطار قصصي دالٍّ ومعبِّر : فإسماعيل كان متخصصًا في طب العيون ، وعلاج العيون ضروري من أجل الرؤية المادية والمعنوية . والفعل (رأى) من الأفعال مزدوجة الدلالة في العربية ، إذ يدل على الرؤية البصرية ، والرؤية المعرفية العقلية أيضًا . والقرآن الكريم يشير إلى هذا ﴿ فإنَّها لا تَعْمَى الأبْصَارُ ولكِن تَعْمَى القُلوبُ التِي في الصُّدور ﴾(٢٠).

عاد إسماعيل بطبه و وعيه الأيديولوجي الجديد ، فوجد أن فاطمة النبوية - (اسم فاطمة له ظلال دينية ؛ لأنه اسم بنت الرسول والدة السيدة زينب) - ابنة عمه وخطيبته ، رمداء العين ، أي مريضة بالداء الذي تخصص في علاجه ، وشهد أساتذة أوربا له بالمهارة فيه . وهنا تحدث مفارقة حادّة ، إذْ إنَّ أمه تعالج فاطمة بزيت قنديل مسجد السيدة زينب ، التي كني عنها باسم « أم هاشم » . ومن هنا ، تراءت له الصدمة - في واقعه - حادة ، فبدا « كثور هائج ، لوحت له بغلالة حمراء » - وهذا تشبيه إسباني طريف - لذلك رفض إسماعيل أن تعالج فاطمة بالخرافة والجهل وزيت القنديل أو الزيت المقدس - رمز الأسطورة . « وهنا كان لا بد أن يحدث صراع بين الأسطورة التي آمن بها أهله ، والعلم الذي يؤمن به . وكان المؤلِّف موفقًا في استخدام الأسطورة رمزًا للصراع . »[٢١]

فالصراع - هنا في الرواية - أشبه بالصراع الدرامي ، الذي يحدث في المسرح التراجيدي ،إنه صراع بين أيديولوجية قومية وأيديولوجية أخرى غريبة ، جاء بها بطل الرواية من الخارج وآمن بها وحده ، وحاول أن يفرضها على أهله ، فلم يستطع ، ولكن كيف حدث ذلك قصصيًا ؟ لقد كسر إسماعيل زجاجة الزيت ، أكثر من هذا حاول أنْ يكسر القنديل مصدر الزيت ، بعد أن ثار على الميدان ومَنْ فيه . . وما فيه . وهرب من أهله إلى أوربا بديلة في مصر ، حيث هجر الميدان وسكن « في بنسيون مدام إفتاليا ، وهي سيدة يونانية بدينة ،أخذت تستغله منذ أول وقوعه في يدها ، حتى لتكاد تضع في كشف الحساب تحية الصباح . »[٢٢]

لكن هذه الهجرة المؤقتة ، لم تحلّ أزمة الصراع بين الأيديولوجيتين إلى أنْ جاء شهر رمضان الكريم . وهنا يبدأ إسماعيل في محاولة العودة إلى الحي القديم ، وإحداث المصالحة والتوفيق بين الأيديولوجية الأصيلة والوافدة ، بين

العلم والأسطورة ، بين المادة والروح ، بين الغرب والشرق . فقد عالج عيون فاطمة بعلم أوربا ، وبركة الزيت المقدس ، حيث « عاد من جديد إلى علمه وطبه يسنده الإيمان » . وهنا حُلَّ الصراعُ بالمصالحة ، وانتهت القضية بالتوفيق بين الأيديولوجيتين المتباعدتين . حين وصل البطل إلى هذا الحلّ (التوفيقي) زالت الدهشة عن قلبه وعقله ، وهتف فرحًا : « أين أنت أيها النور الذي غبتَ عنّي دهرًا ؟ مرحبًا بك لقد زالت الغشاوة ، التي كانت ترين على قلبي وعيني ، وفهمتُ الآن ما كان خافيًا عليّ : لا علم بلا إيمان .» (٢٣)

***

٩ – دلالة المصالحة

انتهى الصراع في الرواية بالمصالحة بين أيديولوجيا الغرب ومعتقدات الشرق أو بين العلم ممثلاً في الطب ، والأسطورة ممثلة في الزيت المقدس – زيت القنديل . وحين وصل إسماعيل – بطل الرواية – إلى هذا الحلّ التوفيقي ، شُفِيَتْ فاطمة ثم تزوج منها ، وأنجب خمسة بنين و ست بنات .

لكن أسلوبه التوفيقي الجديد ، لم ينجح في شفاء فاطمة فحسب ، إنما نجح أيضًا في شفاء كل الحالات التي تصدَّى لعلاجها : « كم من عملية شاقة ، نجحت على يديه بوسائل لو رآها طبيب أوربا لشهق عجبًا . استمسك من علمه بروحه وأساسه ، وترك التدجيل والمبالغة في الآلات والسوائل . اعتمد على الله ، ثم على علمه ويديه ، فبارك الله له في علمه وفي يديه . ما ابتغى الثروة ولا بناء العمارات وشراء الأطيان ، وإنما قصد أن ينال مرضاة الفقراء وشفاءهم على يديه . » (٢٤)

هكذا استطاع الفن أن يَحلّ قضية الصراع بين الشرق والغرب حلًّا إنسانيًا متسامحًا متصالحًا ، يوفق بين الضدين ، ويجمَع بين المتباعدين . إنه حلٌ أقرب إلى

الرؤية الصوفية المسالمة ، التي تؤمن بوحدة الكون وأخوة الإنسان . وهذا الحل الفني المتصالح يختلف عن الحل الفلسفي المعادي ، الذي قال به الفيلسوف الألماني شبرنغر : « الشرق شرق . . والغرب غرب . . ولن يلتقيا » .

نحن مع رؤية الفنان ولسنا مع موقف الفيلسوف ، لأننا نؤمن – أو على الأقل نتمنى – أن تعم روح الوفاق والاتفاق بين الشرق والغرب ، من أجل غد أفضل للإنسان هنا وهناك . فالناس بخير ما تصالحوا وتسامحوا وتعاونوا وتفاهموا .

معنى هذا أنَّ رواية يحيى حقي رواية واقعية لا تخلو من دلالة رمزية ، ومن هنا فإنّ إسماعيل بطل الرواية يعد ممثلاً لجيل من الكتاب والمثقفين ، أو بعبارة أدقّ ممثلاً لموقف فكري ، يدعو إلى التوفيق والمصالحة بين أيديولوجيا الشرق والغرب ، بين القديم والجديد ، بين الإيمان والعلم ، بين الروح والمادة ، بين الفرد والجماعة ، بين المعرفة والأسطورة . « يحيى حقي يُعبِّر عن جميع هذه المعاني تعبيرًا فنيًا رائعًا أنيقًا ، يرتفع دومًا في تركيزه وحرارة عاطفته إلى مرتبة الشعر ، حتى ليصح أن يقال إن هذه الرواية قصيدة طويلة [٢٥] . »

خلاصة ما يُقال عن « قنديل أم هاشم » إنها رواية واقعية ذات أبعاد رمزية ، وقد عالجت – بقدرة وجرأة – موضوعًا فكريًا صعبًا ، وألبستْه ثوب الفنّ الناعم ، وغلفته بروح الأمل النبيل في التوفيق بين حضارة الشرق والغرب [٢٦] .

وحل المصالحة الذي طرحته الرواية يتَّفق مع رأي – لنا – يقول : « **من الأفضل ألا يكره الإنسان عدوّه ، بل أن يحاول فهمه** » . وهذا ما فعله إسماعيل – بطل الرواية ، فقد حاول أن يفهم طبيعة العلم وحقيقة الطب ، لكنه لم يكفر بروح الأسطورة وقدرة الزيت المقدس ، لذلك استطاع أنْ يعالج فاطمة

المريضة ، وأن يشفيها ويتزوجها ، وينجب البنين والبنات . وقد حدث هذا لأن الخصومة تحولت إلى علاقة وصداقة ، والخلاف أصبح حوارًا وتفاهمًا .

إن العداء والخصومة - في رأينا - لا يحلان أية مشكلة ، لذلك فنحن نؤمن بما حاولت أن تعبر عنه الرواية ، وإن لم تقله صراحة وهو :

من الأفضل ألا يكره الإنسان عدوه أو يتبع هوى صديقه ، بل يجب أن يحاول فهم كل منهما .

***

الفصل السادس

الأندلس .. الحلم المفتقد

قراءة في رواية « هاتف من الأندلس »

« لقد ضاعت الأندلس ، وتبدّد بها مُلك ، كان بهجة الدنيا و زينة الدهر، وانفصمت تلك العُروة العربية ، التي جمعت الآراء على رأي ، وجعلت من الزنود المفتولة زنداً ، ومن السيوف الصارمة سيفاً ، فأصبح العرب بعد انحلالهم في هذه الجزيرة النائية بدداً ، كالشياه فتك الذئابُ برعاتها ، فهامت في بيداء الخوف والجوع ، لا تسكن إلى ظلٍّ ، ولا تأوي إلى سياج .. »

« هاتف من الأندلس »

علي الجارم

الأندلس .. في الوجدان العربي (*)

عاشت شبه جزيرة إيبريا في ظل الحضارة العربية حوالى ثمانية قرون (٩٢ - ٨٩٧ هـ = ٧١١ - ١٤٩٢) ، صارت خلالها أحد أقطار الإمبراطورية الإسلامية الممتدة من الصين شرقًا إلى الأندلس غربًا . وقد تعربَت الحياة فيها على كافة المستويات المادية و المعنوية . ورغم سقوط الحكم العربي - سياسيًا - فإنَّ آثاره الحضارية لا تزال موجودةً حتى اليوم . وهذه المرحلة العربية التي كانت فيها إسبانيا تُسمَّى « الأندلس » ظلَّت مؤثِّرة - بقوة - في

الوجدان العربي منذ ذلك التاريخ البعيد حتى الآن . ولا أدلّ على ذلك التأثير من صداها القوي في الفكر والفنِّ والأدب . وهذه المرحلة الأندلسيّة ذات تأثير واضح على الإبداع العربي ، بحيث يمكن أنْ يُشكِّل مفارقة حادَّة ، فهي من ناحية تمثل حلقة من حلقات الماضي الجميل للعصور الذهبية العربية ، ومن ناحية أخرى - ربما كانت هي الأكثر إلحاحًا - تمثل الكابوس المرعب ، الذي ينتظر كلَّ قطر إسلامي مهدَّد بالصراع والسقوط .

وقد عكست الرواية - رغم حداثة وجودها النسبي - صورة الأندلس الحلم المفتقد ، واستلهمت تاريخها وأحداثها في كثير من الأعمال الروائية . ومن أهمها :

١ - جرجي زيدان	**فتح الأندلس**	١٩٠٤
٢ - جرجي زيدان	**شارل وعبد الرحمن**	١٩٠٥
٣ - جرجي زيدان	**فتاة القيروان**	١٩١٢
٤ - علي أدهم	**صقر قريش**	١٩٣٧
٥ - عبد الحميد جودة السحار	**أميرة قرطبة**	١٩٤٩
٦ - علي الجارم	**هاتف من الأندلس**	١٩٤٩
٧ - ثروت أباظة	**ابن عمار**	١٩٥٤
٨ - سلمى الحفار الكزبري	**عينان من إشبيلية**	١٩٦٥
٩ - رضوى عاشور	**غرناطة**	١٩٩٤
١٠ - طه وادي	**أشجانُ مدريد**	٢٠٠٢

معنى ذلك أنَّ الروائيين لم يكفوا عن استلهام صورة الأندلس طوال قرن من الزمان هو عُمْر الرواية العربية الحديثة . وهذا يدلُّ على مدى يقظة صورة الأندلس في الوجدان العربي وقوة تأثيرها في مجال الإبداع - بغضِّ النظر عن كون هذه الصورة تشكِّلُ حُلمًا ذهبيًا أو كابوسًا مرعبًا . وهذا البحث يقدِّم

قراءة نقدية لأحد هذه الأعمال وهو رواية « هاتف من الأندلس » لعلي الجارم .

***

الرواية .. والتاريخ

تتشكّل الرواية التاريخيّة من بنية معقّدة ، تمزج بين الأيديولوجيا والفن ، لأنّ التاريخ حين يُصبح مادة للرواية يصير بعثًا للماضي : يوثق علاقتنا به ، ويربط الماضي بالحاضر في رؤية فنية شاملة ، فيها من الفنّ روعة الخيال ، ومن التاريخ صدق الحقيقة ، ولاشك أنّ التاريخ حين يُصبح مادة للرواية يَصير ضرباً آخرَ من ضروب المعرفة الإنسانية ، له طبيعته المتميزة ومكوناته الخاصة ، من هنا لا نسأل في الرواية التاريخية - إلى حدٍّ كبير - عن حقيقة التاريخ ، وإنما نفتّش عن صدق الفنّ . كما أنَّ الرواية التاريخية بعملها على إحياء الحضارات ، أو بعث الشخصيات ، تكفل للأديب حرية التعبير ، حتى يستطيع - بخياله - أن ينقلها إلى الجو الحضاري الذي تدور حوله أحداث الرواية ، كذلك فإنَّ عليه - أيضًا - أَنْ يبحث عن تبرير منطقي لسلوك الشخصيات التي يصوِّرها .

أكثر من هذا عليه أنْ يكمل الحلقات الضائعة في طبيعة العصر . . أو في حياة الشخصية ، حين يتصدَّى لتصوير أي منهما ، أو كليهما ، لذلك يقرر « ألفريد دي فيني » حريَّة الأديب في هذه الروايات ، حتى ليذهب إلى « إقرار حقه في تغيير حوادث التاريخ وترتيبها وتأويلها ، فتصير حقيقة فنيَّة ، بعد أَن كانت حقيقة تاريخية . » [١]

وقد شهدت الرواية التاريخية في مرحلة ما بين الثورتين (١٩١٩ و ١٩٥٢) ازدهارة فنية لافتة ، بحيث تُعدُّ هذه الفترة هي « المرحلة الذهبية » للرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث ، وهنا نصل إلى المشكلة الأولى المطروحة في مجال هذا البحث وهي : ما التاريخ ؟ولم تلجأ إليه الشعوب في مرحلة

من مراحل تطورها ؟

التاريخ علم من العلوم الإنسانية . يُؤرِّخ به البشر لمراحل نشأتهم وتطوُّرهم السياسي والحضاري عبر العصور . والعناية بالتاريخ ظاهرة طبيعية في مراحل التطوُّر واليقظة « والاهتمام بمبحث التاريخ تحديدًا ليس ترفًا ولا تزيُّدًا ، بل هو من صميم مسألة النهضة والخروج من عثرة طال أمدُها ، ذلك أنَّ التاريخ ليس الماضي بل المستقبل . وهذه ليست عبارة إنشائية . إنَّ الإنسان – من حيث هو إنسان – لم يسأل عن ماضيه ، بل لم يدرك أنَّ له ماضيًا ، إلا من منطلق إدراكه الحركة نحو المستقبل ، حتى حين حاولَ أَنْ يلتمس شجرة نَسبه الواقعية أو الأسطورية ، فإنما فعل ذلك ليكون وعيه زاده نحو هدف يرمي إليه ، وينشد من هذا الوعي بالماضي ما يعزِّز سعيه الحاضر ، فكأنما الماضي أو التاريخ ليس خزانة معلومات ، بل هو وعي موظف لغاية مستقبلية ، يتحدَّد في ضوء هدف حياتي مرسوم ، ولهذا تأثر التاريخ – أكثر من غيره من العلوم – على مدى الأحقاب والدهور بالأيديولوجيا المعبِّرة عن مصالح مجتمعية ، صيغت في توجهات دينية وسياسية أو غيرها . وكلما ضاق هامش الحرية ، واتسع نطاق السلطة الفردية أو الشمولية الاستبدادية ، ازداد خضوع التاريخ للأيديولوجيا ، وازداد انحرافه عن الموضوعيّة ، ونزع إلى الجمود . . . »[٢]

معنى هذا أنَّ عملية إعادة كتابة التاريخ – علميًا – أو أدبيًا – عملية فكرية وفنية ، تنشط أو تخف بناء على ظروف موضوعية ، تتسق وطبيعة العصر ، الذي تعاد فيه كتابة التاريخ ، على ضوء توجُّهات فكريّة خاصة ، تتلاءم مع طبيعة المرحلة . ونظرًا لأنَّ النصف الأول من القرن العشرين ، كان امتدادًا – من الناحية الفكرية – للقرن التاسع عشر ، من زاوية البحث عن (هوية متفرِّدة) للأمة العربية ، تربط ماضي الأمة بحاضرها ، وتقرن مستقبلها بذلك

الماضي ، الذي حاولت الكتابات التاريخية والأدبية إحياءه وبعثه من جديد ، ترجمة لهذه العملية - عملية تثبيت معالم الهوية وتأصيل قيم الشخصية القومية المسلمة في مواجهة الآخر ، العدو ، الأجنبي ، المسيحي ، الوافد ، الذي يريد قهر العباد ، واستعباد البلاد ، وطمس ملامح شخصية الأمة والقضاء على العروبة والإسلام في آنٍ واحد .

في ظلّ هذه الاعتداءات الاستعمارية وما صاحبها من أطماع مادّية وحضارية ، نشطت (الكتابة التاريخية) ، لتقوم بدور كبير وخطير في الدفاع عن الحاضر المستباح بإحياء صورة الماضي المشرق ، ليكون إحياء ملامح الصورة الناصعة للتاريخ الإسلامي ، وبعث قيم الشخصية النبيلة للإنسان العربي ، عامِلَيْن على تثبيت هُوية الأمة ، حتى لا تضيع ولا تتغيَّر ولا تفنى . وهذه النظرة الشاملة للتاريخ والرؤية المؤمنة بتراث الأمة ، كانت تهدف إلى تأكيد علاقة المستقبل بالماضي ، وأنه - أي المستقبل - ينبغي أن يكون محاكاة للعصور الذهبية السابقة ، وأنَّ الأحفاد يجب أن يسيروا على خطى الأجداد ، حتى تشرق شمس العروبة - مرة أخرى - من جديد ، وتعود للأمة العربية - في العصر الحديث - رايات المجد والتقدُّم والوحدة ، التي كانت تُظلُّها في القرون الإسلامية الأولى .

***

وقد نشطت العناية بإعادة كتابة التاريخ من خلال (محاور ثلاثة) متباينة ، هي :

أولاً - العناية بكتابة التاريخ باعتباره (عِلماً) : من العلوم الإنسانية ، التي يجب أنْ تخضع لمنهج موضوعي في البحث والتفسير ، كما ينبغي أَنْ تنتقل العناية فيه من الرواية - رواية الخبر والحادثة - إلى الدراية ، أي إلى التمحيص والتدقيق في مضمون الخبر المروي وعلة وجود الحادثة المتواترة . ومعنى هذا أنْ يتحوّل التاريخ من علوم الرواية والنقل ، ليصبح من علوم المنطق

والعقل .

ومن أهم المؤرخين الذين ظهروا في هذه الفترة :

عبد الرحمن الرافعي - محمد شفيق غربال - حسن إبراهيم - محمد صبري السربوني - محمد عبد الله عنان - محمد مصطفى زيادة - أحمد عزت عبد الكريم - سيدة إسماعيل الكاشف - محمد فؤاد شكري - حسين مؤنس - محمد أنيس - أحمد عبد الرحيم مصطفى - جمال سرور - حسن محمود - سعيد عاشور . . وغيرهم .

ثانياً - ازدهار كتابة فنّ السيرة : سواء أ كانت تاريخية أم دينية أم أدبية : السيرة نوع أدبي يقف في منزلة وسطى بين الأدب والتاريخ ، وقد شارك فيه كثير من أدباء المرحلة مثل : محمد حسين هيكل (١٨٨٨ - ١٩٥٦) الذي كتب عدة أعمال مثل : حياة محمد ﷺ - الصديق أبو بكر - الفاروق عمر (في جزءين) - عثمان بن عفان . وعباس محمود العقاد (١٨٨٩ - ١٩٦٤) الذي كتب سلسلة من كتب السيرة سماها « العبقريات » عن الرسول وأبي بكر وعمر وخالد بن الوليد والمسيح وغيرهم . كذلك كتب طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) عدة أعمال من أهمها : على هامش السيرة - الشيخان - الفتنة الكبرى - الوعد الحق .

كما أن هؤلاء الكتّاب وغيرهم قد تجاوزوا السيرة التاريخية والدينية إلى كتابة السيرة الأدبية لبعض أعلام الأدب العربي القديم ، حيث ترجم طه حسين لحياة أبي العلاء المعري والمتنبي وبعض شعراء العصرين الجاهلي والإسلامي في الجزء الأول من « حديث الأربعاء » ، والعقاد ترجم لسيرة ابن الرومي وعمر بن أبي ربيعة وأبي نواس - الحسن بن هانئ - وغيرهم . كما كتب إبراهيم عبد القادر المازني عن بشار بن برد . وكتب زكي مبارك عن العشاق الثلاثة : جميل وعمر وقيس . وهذا كله يشير - على سبيل المثال -

إلى ازدهار كتابة السيرة التاريخية ، والدينية ، والأدبية ، والشعبية أيضًا عند كتَّاب آخرين ، بالإضافة إلى مَنْ ذكرناهم من الكتّاب والأدباء .

ثالثًا – ازدهار الرواية التاريخية بصورة لافتة : بل إن ما كتب فيها – في أثناء هذه المرحلة – يُعدُّ من حيث الكَم – أكبر بكثير من حصاد الرواية الاجتماعية ، ومن حيث الكيف يكاد يصل إلى مستوى فني جيِّد عند بعض الكتاب ، أمثال : نجيب محفوظ – محمد فريد أبو حديد – علي أحمد باكثير – محمد سعيد العريان – علي الجارم – عبد الحميد جودة السحار – محمد عوض محمد – عادل كامل – إبراهيم رمزي . ويكاد يقترب من مستوى نُضج الروايات الاجتماعية – في هذه الفترة – التي كتبها توفيق الحكيم وإبراهيم المازني وعيسى عبيد ومحمود تيمور وطه حسين ، وغيرهم .

وقد كان كتاب السيرة والرواية التاريخية على وعي بأهمية ما يكتبون ، وأن تقديم التاريخ من منظور أدبي أكثر تأثيراً من تقديمه في قالب علمي . إلى هذا المغزى يشير « جرجي زيدان » (١٨٦١ – ١٩١٤) مؤسِّس الرواية التاريخية في الأدب العربي بقوله (سنة ١٩٠٢) : « وقد رأينا بالاختبار أنَّ نشر التاريخ على أسلوب الرواية ، أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستزادة منه ، وخصوصًا لأننا نتوخى جهدنا في أنْ يكون التاريخ حكمًا على الرواية ، لا هي عليه ، كما فعل بعض كتَّاب الإفرنج ، وفيهم مَنْ جعل غرضه الأول تأليف الرواية ، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة ، فجره ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء . وأما نحن فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقًا للمطالعين ، فتبقى الحوادث التاريخية على حالتها ، وندمج فيها قصة غرامية تُشوِّق المطالع إلى استمتاع قراءتها ، فيصحّ الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ ، مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ

من حيث الزمان والمكان والأشخاص ، إلا ما تقتضيه القصة من التوسُّع في الوصف مما لا تأثير له على الحقيقة ، بل هو يزيد بيانًا و وضوحًا بما يتخلَّلُه من وصف العادات والأخلاق . »[٣]

وقد مال كثيرٌ من كتّاب الرواية التاريخيّة في هذه الفترة إلى ما نادى به « جرجي زيدان » من حيث المحافظة – إلى حدٍّ كبير – على أنْ تسرد الأحداث التاريخية بصدق ، كما وردت في المصادر التاريخية القديمة ، وأنْ تكون القصة العاطفيّة المتخيَّلة والشخصيات المخترعة لمجرد « التشويق » ، وللكاتب أنْ يتصرَّف فيها كما يشاء ، لأنه ليس لها تأثير كبير على مسيرة الأحداث التاريخية ، ومن هنا تشابهت – إلى حدٍّ كبير كما سوف نشير – معظم هذه القصص العاطفية – التي تدور في فلك الشخصيات التاريخية ، وصارت ذات شكْل « نمطي » مكرَّر ، يدور حول « الحبِّ المثالي » ، الذي ينتهي نهاية سعيدة بعد انتصار بطل الرواية على كل ما اعترض سبيله من صعاب ومخاطر ، أو ينتهي نهاية حزينة ، إن قُتل أو مات أو عجز عن تحقيق الآمال – كما نجد في رواية « هاتف من الأندلس » للجارم ، و رواية « وا إسلاماه » لعلي أحمد باكثير ، و رواية « على باب زويلة » لمحمد سعيد العريان .

اتجاهات الرواية التاريخية

القضية الثانية المطروحة في مجال هذا البحث هي : **إذا كان كتّاب الرواية التاريخية قاطبة يلجأون إلى (إحياء) مرحلة تاريخية للتعبير عن وجهة نظر خاصة إزاء الواقع الذي يعيشون فيه ، فهل معنى ذلك أنهم يصدرون عن أيديولوجية واحدة ؟**

إذا كان الناس العاديُّون لا يسيرون في اتجاه واحد ، ولا يفكرون بطريقة واحدة ، فإنَّ الأدباء – من باب أولى – نتوقع أن تكون رؤاهم للحياة والفن متباينة إلى حد كبير ، لأنهم بشر لهم مكوناتهم الاجتماعية ومفاهيمهم الفكرية ، التي تُحدِّد موقفهم الفني . ومعنى ذلك أنه ليس شرطًا أنَّ الأدباء في

مرحلة تاريخية معينة ، ينتمون إلى مدرسة أدبية واحدة ، ويصدرون عن رؤية أيديولوجية وفنية متقاربة .

حين نتأمَّل الخريطة الأدبية للرواية التاريخية في النصف الأول من القرن العشرين ، فسوف نكتشف أنها تؤكِّد صدق المقولة السابقة ، ذلك أنَّ الرواية التاريخية كانت تدور من حيث الاستلهام الأدبي والاستيحاء القصصي في مجالين ، يعكسان اتجاهين متمايزين من الاتجاهات الفنية :

الأول – مجال تستلهم فيه الرواية التاريخ الفرعوني

وقد كتب فيه كل من :

١ – محمد عوض : سنوحي (١٩٤٣) .
٢ – عادل كامل : ملك من شعاع (١٩٤٥) .
٣ – محمود تيمور : كليوباترة في خان الخليلي (١٩٤٥) .
٤ – نجيب محفوظ : عبث الأقدار (١٩٣٩) – رادوبيس (١٩٤٣) – كفاح طيبة (١٩٤٤) .
٥– عبد الحميد جودة السحار : أحمس بطل الاستقلال (١٩٤٣) .

الآخر – مجال تستلهم فيه الرواية التاريخ العربي الإسلامي

وقد كتب فيه كلٌّ من :

١ – إبراهيم رمزي : باب القمر (١٩٣٦) .
٢ – محمد فريد أبو حديد : ابنة المملوك (١٩٢٦) – زنوبيا (١٩٤١) – الوعاء المرمري (١٩٤١) – المهلهل (١٩٤٤) – الملك الضليل (١٩٤٤) – آلام جحا (١٩٤٦) – أبو الفوارس عنترة (١٩٤٧) – جحا في جانبولاند (١٩٤٨) .
٣ – علي أحمد باكثير : سلامة القس (١٩٤٤) – وا إسلاماه (١٩٤٩) – الثائر الأحمر (١٩٤٩) – سيرة شجاع (١٩٥٦) .

٤ - طه حسين : على هامش السيرة (١٩٤١) - أحلام شهرزاد (١٩٤٣) - الوعد الحق (١٩٤٩) .

٥ - محمد سعيد العريان : قطر الندى (١٩٤٥) - شجرة الدر (١٩٤٧) - على باب زويلة (١٩٤٧) - بنت قسطنطين (١٩٤٨) .

٦ - عبد الحميد جودة السحار : أميرة قرطبة (١٩٤٩) - محمد رسول الله والذين معه (١٩٥٨) .

٧ - علي الجارم : شاعر ملك (١٩٤٣) - سيدة القصور (١٩٤٤) - غادة رشيد (١٩٤٥) - فارس بني حمدان (١٩٤٥) - الشاعر الطموح - خاتمة المطاف (١٩٤٧) - مرح الوليد (١٩٤٨) - هاتف من الأندلس (١٩٤٩) .

يتّضح من هذا أنّ كُتّاب الرواية التاريخية كانوا يستوحون مجالين مختلفين من مجالات التاريخ ، فهناك مجموعة آثرت أن تستوحي التاريخ المصري الفرعوني ، ومجموعة أخرى حرصت على أن تستلهم التاريخ العربي الإسلامي . ويبدو أن أدباء كل مجال كانوا على وعي شديد بما يفعلون ، لذلك ظلّ كلّ منهم في مجال بعينه ، لا يكاد يبرحه . ومعنى هذا أن الاختلاف بين الفريقين من الكتاب لم يكن اختلافًا سهلاً أو بسيطًا ، وإنما هو - في حقيقته - اختلاف في الفكر والأيديولوجية المحركة لكل منهما لإحياء التاريخ واستلهامه ، ذلك أنّ هذه الفترة تمثل مرحلة البحث عن (هوية) بالنسبة للشخصية المصرية ، وقد ذهب بعض المفكرين والأدباء إلى أن مصر أصلها فرعوني ، وأن حاضرها ومستقبلها ينبغي أنْ يرتبط بأوربا ، باعتبار مصر أيضًا واحدة من بلاد البحر الأبيض المتوسط .

هناك فريق آخر من الأدباء والمفكرين - كانوا أكثر عددًا وأعلى صوتًا - يرون أنّ مصر جذورها عربية إسلامية ، لذلك يجب أن يرتبط حاضرها ومستقبلها بالتاريخ العربي وبالتراث الإسلامي [٤] .

وقد اتسعت رقعةُ الخلاف بين الفريقين - اللذين بالغ كلٌّ منهما في الحماسة والدعاية لما ذهب إليه - وكانت بينهما خصومة فكرية وأدبية كبيرة تحتاج إلى دراسة خاصة .

الحقيقة أنّ الخصومة بين الفريقين لم يكن ينبغي أنْ تتخذ هذا الشكل الخلافي الحادّ، وتلك الخصومة الفكرية الواضحة ، لأنّ كون مصر فرعونية الأصل لا ينفي - ألبتة - صلتها بالعروبة والإسلام ، كما أنّ ارتباطها بالعروبة والإسلام لا يقطع علاقتها بالفرعونية ، ولا يمنع تأثرها - هي أو غيرها من البلاد العربية والإسلامية - بالحضارة الغربية . وهذا ما آلت إليه الأمور اليوم ، فقد تصالحت كلُّ الأجنحة ، ولم تَعُدْ هناك أمثال تلك الرؤية الأحادية والنظرة الضيِّقة لكافة قضايا الفكر والفن والحياة .

ننتهي إلى أنَّ ازدهار الرواية التاريخية في النصف الأول من القرن العشرين ، لم يحل دون أن يكون فيها اتجاهان مختلفان من حيث الرؤية الأيديولوجية والمدرسة الأدبية ، ذلك أنَّ كتَّاب التيار العربي كانوا أقرب إلى الرؤية الرومانسية في الموقف والأداة ، في حين كان روائيو التيار الفرعوني أقرب إلى الرؤية الواقعيّة . وهذا التباين بين كتَّاب المرحلة الواحدة أمر منطقي ومشروع طوال عصور التاريخ والفن .

***

هاتف من الأندلس .. الرؤية والتشكيل

علي الجارم (١٨٨٢ - ١٩٤٩) واحد من كتَّاب الرواية التاريخية في هذه المرحلة ، لكنه لم يأخذ حقه الكافي من الدراسة والبحث - رغم انتشار رواياته بشكل واسع ، حيث قُرِّر بعضها على طلبة المدارس الثانوية ، وبعضها الآخر قُدِّم في الإذاعة والتليفزيون . وقد سبق أنْ أشرنا إلى أنَّ الرواية

التاريخية تحمل أيديولوجيا خاصة ، تحاول من خلالها أنْ تصوغ الحاضر والمستقبل في إطار قيم معيَّنة . وهذا ما يجعلها ذات دور مؤثِّر في مجال التربية السياسية .

والتساؤل الآن هو : ما الذي حال دون أنْ تنال روايات الجارم حقها من الدراسة الجادّة – رغم ما حظيتْ به من انتشار ، ورغم أن الرؤية الأيديولوجية التي تبشر بها ، تتَّسق مع توجُّه واسع في الحياة والفكر العربي الحديث ؟

سوف نحاول الإجابة عن ذلك من خلال العرض التالي لواحدة من أهم أعماله الأدبية ، وهي رواية « هاتف من الأندلس » (١٩٤٩) ، التي كانت آخر ما ألَّف من روايات تاريخية ، ومعنى هذا أنها **تمثل أقصى ما وصل إليه فنّ الرواية التاريخية عنده من تطور في الرؤية والتشكيل** .

كما أنَّ هذه الرواية – أيضًا – ذات دلالة قوية على أمرين :

الأول – الجارم مزج بين التاريخ السياسي والأدبي

معظم كتَّاب الرواية التاريخية كانوا يستوحون مرحلة تاريخية أو شخصية سياسية يديرون حولها أحداث الرواية . لكن الجارم – باعتباره شاعرًا ومعلِّما للغة والأدب – **نقل الاستلهام من التاريخ السياسي إلى التاريخ الأدبي** ، وقام بعملية مَزْج بين التاريخين السياسي والأدبي . ونجد ذلك واضحًا في معظم رواياته مثل « شاعر مَلِك » التي تصور حياة الشاعر المعتمد بن عباد ، و« فارس بني حمدان » التي تصور حياة أبي فراس الحمداني، و « الشاعر الطموح » و « خاتمة المطاف » ، اللتين تصوران سيرة أبي الطيب المتنبي ، و « هاتف من الأندلس » التي تقدم سيرة ابن زيدون . كذلك يُمكن أنْ يكون انشغال المؤلِّف بقضية التعليم والتربية السياسية والأدبية ، هو الذي حدا به إلى العناية بهذا المزج بين التاريخ والأدب .

الثاني – اهتمام الجارم بالتاريخ العربي في الأندلس

شغل أديبنا بتاريخ الأندلس مع بداية تحوُّله النسبي في الإبداع من الشعر إلى الرواية . وقد ترجم في هذه الفترة كتابًا تاريخيًا بعنوان « قصة العرب في إسبانيا » لمؤلفه ستالي لين –پوول Stanley Lane-Poole ، ونشره في أكتوبر ١٩٤٩ . وقد أوحى له بكتابة هذه الرواية وغيرها مما استوحاه من تاريخ العرب في إسبانيا (٥) ، أو ربما كانت ترجمة الكتاب – على الأقل – ذات دلالة على عنايته الخاصة بتاريخ العرب هناك ، وأن ما حدث للعرب في عصر « ملوك الطوائف » يمكن أن يتكرر – خاصة وأن هؤلاء الملوك الضعفاء – الذين كان يحكم الواحد منهم مدينة واحدة . . ومع ذلك يعدّ نفسه ملكًا – قد ساءت العلاقات بينهم على كافة المستويات ، لدرجة أنهم كانوا يستعينون بالفرنجة واليهود والبربر لمحاربة بعضهم بعضًا .

هذا – فيما يبدو – هو الذي أغرى الجارم بأن يتخذ من التاريخ الأندلسي « معادلاً موضوعيًا » لحالة بعض البلاد العربية والإسلامية في العصر الحديث .

***

الرؤية السياسية

تُصوِّر رواية « هاتف من الأندلس » مرحلة من أصعب مراحل التاريخ العربي وأسْوئها في القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) ، حيث سادت عناصر الفرقة وشبت نار الفتنة ، وانقسمت الدولةُ إلى دويلات متناحرة ، يكيد كلٌّ منها للأخرى ، حتى لو استعانت على ذلك بالأعداء . وتدور معظم أحداث الرواية في مملكة قرطبة ٤٢٣ هـ في أثناء حكم أبي الحزم بن جهور و ولده ، وما حدث من صراع وتنافس بين هذه المملكة ومملكة إشبيلية تحت حكم المعتمد بن عباد ، ومملكة مالقة تحت حكم إدريس

الحسني ، ومملكة طليطلة تحت حكم المأمون بن ذي النون . وهذه الصورة الحزينة للواقع العربي في بلاد الأندلس ، يقدمها الكاتب من خلال تصويره لحياة ابن زيدون الشاعر العاشق لولادة بنت المستكفي وغيرها من نساء قرطبة . وهو أيضًا وزير ورجل دولة مشغول بما أصاب بلاده من ضعف . ومِنْ ثَم يتنقلُ من مملكة إلى أخرى بحثًا عن حاكم ، يحقق الحلم القومي ، وينشر رايات الوحدة والعدل والأمان بين أشلاء دولة مقسمة إلى دويلات متفرقة وحكومات متعادية . **وابن زيدون ليس بطل الرواية ، الذي تدور الأحداث السياسية والعاطفية حيث يوجد فحسب ، وإنما هو أيضاً المعبِّر عن رؤية المؤلِّف ، والمتحدِّث عن أيديولوجيته القومية . وقد وردت هذه الرؤية على لسان ابن زيدون ومن خلال سرد سيرة حياته الروائية في أكثر من موضع** . يقول ذات مرة لصديقه عمار الباجي في مجلس سمر : « إن عرب الأندلس لنْ يعودوا إلى مجدهم ، حتى تعود إليهم وحدتهم ، وتتآلف قلوبهم . . ثم زفر زفرةً طويلة ، وقال : لقد ضاعت الأندلس ، وتبدَّد بها ملك كان بهجة الدنيا وزينة الدهور ، وانفصمت تلك العروة العربية التي جمعت الآراء على رأي ، وجعلت من الزنود المفتولة زندًا ، ومن السيوف الصارمة سيفًا ، فأصبح العرب بعد انحلالهم في هذه الجزيرة النائية بددًا ، كالشياه فتك الذئاب برعاتها ، فهامت في بيداء الخوف والجوع ، لا تسكن إلى ظل ، ولا تأوي إلى سياج . » (٦)

ابن زيدون – بطل الرواية ، والشخصية المحورية فيها ، كما هو الشأن – دائمًا في معظم الروايات التاريخية – يكرر الحديث عن رغبته في إزاحة الفرقة والخصومة وتحقيق الوحدة والوئام ، حتى تعود الأندلس إلى ماضيها العربي المشرق ، فيقول موجِّهًا حديثه إلى الحبيبة ولادة ، ويربط في حواره معها بين رغبته في تحقيق الحلم العاطفي – بالزواج – والحلم السياسي – بالوحدة – فيذكر أنَّ أمله الأسمى – الذي يعمل له أو يموت دونه ، وأنه لن يستحق أنْ

يكون بعلا لأكرم نساء قرطبة إلا إذا ظفر به – هو : « أن أعيد الدولة العربية بالأندلس إلى سالف مجدها أيام عبد الرحمن الداخل والناصر والمنصور بن أبي عامر . يجب أن يتَّحد العرب ، ويجب أن تتجمَّع دويلات الأندلس في دولة عربية موحدة ، يخفق فوقها علم واحد ، يُصوِّر وحدة الكلمة ، ووحدة القوة ، و وحدة الغاية . »(٧)

ونظرًا لأنَّ آمال بطل الرواية لم تتحقَّق في المجال السياسي ، إذ عجز عن تحقيق الوحدة وإصلاح الحكم في قرطبة وإشبيلية ، فإنّ المؤلِّف يقرن هذا الفشل بإخفاق البطل أيضًا في مجال الحبِّ والعاطفة ، لذلك يدخل السجن ، ثم يهرب من بلاده إلى إشبيلية . ومعنى هذا أن المؤلف كان على قدْر من الوعي والصدق ، حين ربط بين الفشل في الحلم الجماعي (الوحدة) والحلم الفردي (الحب) . وكان ضياع الأحلام مؤذنًا بموت الشخصية ونهاية الرواية . ومِنْ ثَمَّ يموت ابن زيدون شهيد الوحدة القومية والحب النبيل ، حيث لم يتمكن من لقاء ولادة إلا بعد « أن فات الفوت ، وذهبت بشبابه السنون ، ولوت قناتَه كوارثُ الأيام ، ونيفت سنه على الثامنة والستين ، فكان كالمتمنّي أن يرى فلقًا من الصباح ، فلما رآه عمي . عاد ابن زيدون إلى قرطبة (هربًا من إشبيلية) ، ولكن لم يَعُدْ إليه هناء قرطبة ، وطيب أيام قرطبة فقد لبث أشهرًا يُعاني من آلام الأمراض وآلام الخيبة ، لأنه رأى بعد طول التجربة أنَّ المعتمد لا يصلح لما كان يُرجى منه من خطيرات الأمور (توحيد الأندلس) . »

هكذا يموت البطل مُسلِّمًا بعجزه – في نهاية الرواية – بعد أن ضاعت أحلامه ، وهو يقول :

أ لم يأن أن يَبكِيَ الغَمامُ على مِثْلي ... ويطلبَ ثأري البرق مُنْصَلِتَ النصــــلِ
وهلا أقــامَتْ أنجــم الـلَّـيْــلِ مَأتمًا ... لِتَنْدبَ في الآفاقِ ما ضاعَ مِنْ فضْلي(٨)

***

دلالة الرؤية

لم يكن الجارم أول مَنْ فطن إلى أهمية استلهام التاريخ العربي في إسبانيا ، وإنما سبقه جرجي زيدان في رواية « فتح الأندلس » سنة ١٩٠٤ ، وأحمد شوقي في مسرحيته النثرية « أميرة الأندلس » سنة ١٩٣٢ . ولم يكن أيضًا آخر مَنْ توقَّف عنده ، بل إنَّ ابن زيدون نفسه قد استوحاه فاروق جويدة في مسرحيته الشعرية « الوزير العاشق » سنة ١٩٨٨ .

هذه الأعمال الأدبية وغيرها الكثير ،تؤكد أنَّ الجارم كان على حق حين استلهم هذه المرحلة ، واتخذ منها قناعًا تاريخيًا historical mask يُعبِّر عن رؤيته المتشائمة إزاء الواقع العربي ، وما يعانيه من صراع وفساد وتفكُّك وتخلُّف . وهذا يدلُّ على أنَّ الرواية التاريخية تعكس رؤية سياسية ، تلائم طبيعة المرحلة القلقة التي كُتبتْ فيها .

والجارم من خلال شخصية ابنْ زيدون ينبه ويحذِّر من خطورة الوضع العربي الحاضر ، وأن العالم العربي والإسلامي إن لم يتَّحد ويتماسك ويتحرَّر ويتوحَّد ، فسوف يضيع – كما ضاعت بلاد الأندلس من قبل . وإذا حدث هذا – لا قدَّرَ الله – فلن يكون في مقدورنا إلا البكاء وانتظار الموت . كما حدث لابن زيدون بطل الرواية ، والقناع الذي تخفَّى خلفه المؤلف ، ليقول :

« هكذا كانت صولتنا ، وهكذا كان سلطاننا فأين منا ذلك المجد الضائع ، وذلك السلطان الذي احتبسته أسفار التاريخ ،حتى لا يظهر للعيان. . ؟ » (٩)

***

الفصل السابع
الراوي المشارِك المتعدِّد
وأثره في بناء رواية سياسية

« وضعتْني كلمات الرجل أمام جريمة متكاملة الأركان . شعرتُ بأنّ يديَّ ملوثتان بدم الجثة الموجودة في الصندوق . عليّ أن أتصرّفَ . كانت الجريمة من نوع فريد ومبتكر ، ليست سرقة أو قتلا ، أو حتى تزويراً في أوراق رسمية . جريمة لم يخترع لها اسم بعدُ ، لأنها لم تحدث من قبل في مصر أو في أي بلد من بلاد العالم .. »

« الحرب في برّ مصر »
يوسف القعيد

١ - الراوي .. وقصّ الحداثة (*)

١ / ١ الراوي .. شخصية أساسية في أي عمل قصصي : قصيراً كان أو طويلاً ، شعبيا أو فصيحاً ، عربيًا أو غير عربي ؛ لأنه هو « الوسيط » ، الذي اختاره الكاتب ، ليكون نائباً عنه أو بديلاً له في سرد الحدث القصصي من البدء حتى الختام .

إنّ الراوي .. وريث « شهرزاد » - في « ألف ليلة وليلة » - بينه وبينها أوجه شبه

كثيرة ، فقد أنقذت شهرزاد نفسها من الموت بـ « الحكي » ، حين طلبت من أبيها الوزير أنْ يزوجها الملك شهريار قائلة : « يا أبتِ زوِّجني هذا الملك ، فإما أن أعيش ، وإما أن أكونَ فداء لبنات المسلمين ، وسبباً لخلاصهن من بين يديه .. » [١] **وعلى ذلك فإن الراوي – مثل شهرزاد – قد ينجح في إعطاء العمل القصصي شهادة ميلاد وخلود ، أو تصريحاً بالدفن والفناء .**

ونودُّ في هذه الدراسة أن نفرق – بقوة و وضوح –بين الكاتب / الروائي والناقل لرؤيته الفنية والفكرية / الراوي . ودراسة الرواية – من منظور منهج بنيوي شكلي – تسعى إلى توضيح الفروق بين مجموعة من العناصر المختلفة في مجال إبداع الخطاب الروائي وتلقيه ، وهي :

الروائي – الراوي – المروي له :

كلُّ عنصر من هذه العناصر الثلاثة مستقل نسبيّا عن الآخر ، وله قواعده الخاصة في الماهية والوظيفة . . والذي نهتم به الآن هو التمييز بين العنصرين الأولين : الروائي و الراوي . « فالروائي عندما يقص لا يتكلم بصوته ، ولكنه يفوِّض راويًا تخيُّليا ، يأخذ على عاتقه عملية القصِّ ، ويتوجَّه إلى مستمع تخيُّلي أيضًا يقابله في هذا العالم . فالروائي يتقمَّص شخصية تخيُّلية ، تتولَّى عمليَّة القصِّ ، وسُمِّيت هذه الشخصية ‹‹ **الأنا الثانية للكاتب** ›› . وقد يكون هذا الراوي غير ظاهر في النص القصصي . وقد يكون شخصية من شخصيات الرواية . والذي يهمُّنا هنا هو التمييز بين الراوي والكاتب : فالروائي هو خالق العالم المتخيَّل ، وهو الذي اختار الأحداثَ والشخصيات والبدايات والنهايات – كما اختار الراوي – لكنه لا يظهر ظهورًا مباشرًا في النص القصصي . والراوي – في الحقيقة – هو أسلوب صياغة أو بنية من بنيات القصّ – وهو أسلوب تقديم المادة القصصية . » [٢]

وإذا كان الراوي يُعدُّ عنصرًا من عناصر البناء السردي ، فإنه عنصر أكثر أهمية ، ولا يمكن وضعه - من حيث التعادل الوظيفي - مع بقية العناصر الأخرى مثل الشخصية أو الزمان أو المكان . فالراوي عنصر متميز ومختلف الوظيفة ، فهو الذي يُمسك بكلِّ عناصر لعبة القصّ ؛ أي أنه عنصرٌ مهيمن في حركة العلاقات بين كلِّ عناصر القصِّ[٣] .

الراوي قد يطلق عليه أحيانًا « وجهة النظر » point of view ، أو المنظور ، أو زاوية الرؤية - على أساس أن الراوي هو الذي يعبِّر عن رؤية الكاتب إزاء ما يروي ، فهو الذي يحدِّد اتجاه « الرؤية السردية » focus of narration ، لأنه هو الذي يحدِّد زاوية الرؤية ، التي يريد أن يطرحها الكاتب من خلال الخطاب الروائي ، كما يسمَّى أيضًا « التبئير » focalisation . وهذه المصطلحات المختلفة التي تُطلق على السارد للمبنى الحكائي وهي : الراوي - وجهة النظر - زاوية الرؤية - الرؤية السردية - المنظور - التبئير - السارد .. نؤثر منها مصطلح « الراوي » ، لأنه مصطلح معروف ومتداول في إطار الثقافة العربية كلها ، ومنها كل الأنواع القصصية المدونة والحكائية الشفاهية .

الراوي إذن هو الذي يحدِّد أسلوب صياغة العالم القصصي ، وطريقة تقديم عناصر المادة القصصية عن طريق التعبير اللغوي . وقد تقدَّمت الدراسات الخاصَّة بقضية الراوي في النقد المعاصر، وأصبح ينظر إليه جماليًا على أساس أنه قناع ، يتَخفَّى وراءه الكاتب لتقديم عمله .

***

٢ / ١ النقّاد المعاصرون ينظرون إلى الراوي - من حيث النمطُ والوظيفة من خلال علاقته بالشخصيات ، ودوره في تحريكها دراميًا من خلال المتْن الحكائي . فالراوي ليس نمطًا واحدًا ، وإنما مجموعةٌ من الأنماط ،تعبِّر عن

رُؤى أو أيديولوجيات مختلفة : فكريًا وفنيًا . « ولما كان جوهرُ الصياغة القصصيّة يكمُن في طبيعة علاقة الراوي بالشخصيات ومدى إحاطته بالوقائع والحقائق ، التي يتكوّن منها العلم التخيلي ، فقد اهتم النقاد بتحديد هذه العلاقة ، ومدى تطابق ما يحيط به علم الراوي أو تمايزه مقارنًا بشخصيات الرواية .

ويمكن تقسيم العلاقة بين الراوي والشخصيات إلى ثلاثة أقسام طبقًا لتقسيم الناقد الفرنسي جان بويون :

١ - الراوي > الشخصية . . (الراوي يعلم أكثر من الشخصية) .

٢ - الراوي = الشخصية . . (الراوي يعلم ما تَعلَمُه الشخصية) .

٣ - الراوي < الشخصية . . (الراوي يعلَم أقلّ مما تعلمه الشخصية) .

وأطلق جان بويون تسمية « الرؤية من الوراء » على العلاقة الأولى ، و« الرؤية مع » على العلاقة الثانية ، و « الرؤية من الخارج » على العلاقة الثالثة . وتؤدِّي العلاقة القائمة بين الراوي والشخصية إلى أساليب مختلفة في صياغة النص القصصي ، بعضها يتصل بالبناء الزماني والمكاني للرواية ، وبعضها يتصل ببنية الشخصية نفسها ، وأخرى لغوية تتصل بوسائل التعبير (٤) .

***

هناك ثلاثة أنواع من الرواة تُمثِّل الأنماط الأكثر شيوعًا وتداولاً في معظم أساليب القصّ : قديما وحديثًا - تنحصر في :

(أ) **الراوي الغائب .. العليم بكل شيء** omniscient narrator : وهذا النمط يُعدُّ أقدم أنواع الرواة وأكثرَها شيوعًا حتى اليوم . وهو راوٍ تقوم وظيفته على الرؤية من الخلف ، لأنَّه يعلَم أكثر مما تعلَمه أية شخصية من شخصيات العالم

الروائي . وهو الذي يحرِّك الشخصيات ، ويَعرف ما يدورُ في الداخل والخارج بالنسبة لجميع الشخصيات . وقد يظهر - أحيانًا - من خلال بعض الآراء التي يُقدِّمها والأحكام التي يطلقها . وهذا النمط من الرواة يلائم أسلوب القصِّ التقليدي الشفاهي والمكتوب . ومن المعروف أنَّ بعض أنواع الحكْي الشعبي كانت تبدأ بعبارة تُعدُّ « لازمة » في أول الحكاية ، وهي : « **قال الراوي يا سادة يا كرام** ... » وهذا النوع من الرواة يروي الحدث من خلال ضمير الغائب « هو » .

(ب) **الراوي المشارك** : هذا النمط يقوم بدورين : الراوي و الشخصية . وهناك اشتراك أو تداخل بين الراوي وبين إحدى الشخصيات الروائية (في الغالب تكون شخصية رئيسية) ، لذلك يتشكَّل المنظور من « الرؤية مع . . » ، أي أن الراوي والشخصية متساويان في العلم والمعرفة فيما يتَّصل بكل قضايا المبنى القصصي . وهذا النوع نجده في الروايات التي تقوم على الاعتراف ، وتستخدم ضمير المتكلم « أنا » في التعبير - كما نجد في رواية « يوميات نائب في الأرياف » للحكيم و« إني راحلة » للسباعي - على سبيل المثال .

والرواية الأخيرة تبدأ بهذه الافتتاحية الاعترافية على لسان « عايدة » :

(الراوية + البطلة :)

« إنّي قد عزمت على الرحيل . وماذا يدعوني إلى البقاء في دنياكم تلك ، بعد أنْ أضحيت في غنى عنها وعن كل ما بها ، وبعد أنْ فقدت كلَّ إحساس بأنَّ هناك ما يربطني بها أو يشدَّني إليها ؟

« ما أسهل الرحيل . . خطوة واحدة أخطوها فأمزِّق هذا الخيط الواهي الذي علقت به حياتنا . . وأنطلق هاربة إلى حيث لا تتطاولون علي بألسنتكم ،

تاركة لكم جيفة تتلقّى لعناتكم نيابة عنِّي . » (٥)

فالراوية / البطلة ، أو البطلة الراوية ، تُشكِّل بناء الرواية على نمط أسلوب الاعتراف ، وطريقة كتابة السيرة الذاتية من خلال الحديث بصيغة المتكلم « أنا » ، وهي واعية بأنها تكتب لتعترف : « أنا لست مذنبة . . إنما المذنب هو القَدر الذي عقد لي الطريق ، وقلب لي الأوضاع ، ودبَّر لي الأمور – أو على الأصح – أساء التدبير ، بحيث أضْحى لا مفرَّ لي من تلك المأساة والانتهاء إلى مثل ذلك الدمار .

« أ ترى أني إذن أكتُب (لأعترف) بذنْب القدَر ؟ » (٦)

(جـ) **الراوي المتعدِّد** : النوعان السابقان من الرواة يقوم الراوي فيهما بأداء عملية القصص من البداية إلى النهاية – ولكن في هذا النوع الثالث يتناوبُ أكثر من راوٍ تأليف عملية القصِّ ، ويُشكِّل بناء الحدثِ أكثر من سارد . هذا النوعُ من الرواة المتعدِّدين **يعطي بناء الرواية تميُّزاً وخصوبة ، ويعدُّ من سمات « قصِّ الحداثة »** . وأوّلُ مَنْ توقَّفَ عنده وقفةً نَقدية متأملة هو ميخائيل باختين في كتابه « شعرية دوستويفسكي » ، حيث يذهب إلى أن « دوستويفسكي هو خالق الرواية المتعدِّدة الأصوات polyphone . ففي أعماله يظهر البطل الذي يبني صوته بطريقة تُشبه بناء صوتِ المؤلِّف في رواية ذات نمطٍ اعتيادي . . والرواية المتعدِّدة الأصوات تُشبه تعدُّدِيَّة الأصوات في الموسيقى ، حيث تمتزج العناصر والشخصيات في تناغم غنائي ، كأنها وحدة غنائية lyrical وتُصبح البطولة للفكرة التي تدور حولها الرواية . وتُعتبر الأفكار – الأبطال ، هي التي تحدِّد بنية العالم الروائي . وعلى هذا تصير الرواية رواية فكرية فلسفية . إنَّ خاصية دوستويفسكي الفنية تبرز في أنه يرى كل الأشياء متعايشة ومؤثرة ببعضها ، وهذه الخاصية هي التي مكَّنته من إيجاد الرواية المتعددة الأصوات . فالتعقد الموضوعي وتناقُض وتعدُّد أصوات عصر دوستويفسكي ، و وضع

المثقف المنحدر من بين صفوف الشعب وغير المستقر اجتماعيًا ، والتورُّط العميق والنفسي المرتبط بالسيرة الذاتية الخاص بتعدُّد البرامج الموضوعة للحياة . وأخيرًا القدرة الفطرية على رؤية العالم متعايشًا ومؤثرًا في بعضه - كل ذلك كون تلك التربة ، التي تغذت عليها رواية دوستويفسكي المتعددة الأصوات . . وهذا هو ما ساعده على التعبير عن الإنسان داخل الإنسان . . وظهور مصطلح الرواية الأيديولوجية . » (٧)

***

٣ / ١ وظيفة الراوي / الغائب / التقليدي .. أنه يتمتّع بقدر من المساواة والحياد في تصوير الشخصيات والتعبير عن المنظور . فهو مثل أب رحيم يهتمُّ بأبنائه جميعًا : ذكورًا وإناثًا ، طيبين وأشرارًا ، كبارًا وصغارًا ، رئيسيين وثانويين ، فهو يعلم أمورًا كثيرة عن أفراد عالمه الروائي ، أو عائلته القصصية . وهو أيضًا لا يُسأل عما يفعلُ ، وليس مطالبًا بتحديد مصادر معلوماته ، لذلك يصفه بعض النقاد الأوربيين بأنه مثل « إله » ، له مطلق الحرية في خلق عالمه الروائي ، وتصوير شخصياته بالطريقة التي يراها .

***

أما الراوي / المشارك : الذي يقوم بدورين هما : الراوي والبطل ، فهو راوٍ متحيِّز أو منحاز ، يُقدِّم العالم الذي يروي عنه من منظوره الخاصّ ورؤيته الذاتية . فهو يتبنَّى منظور الشخصية الرئيسيّة ،ويرى « معها » ما تراه . . ويعرف ما تعرفه ، ويلاحظ ما تلاحظه .

ونرى كلَّ عناصر القصة المتخيَّلة معكوسة من خلال وجهة نظره الذاتية الخاصة . **وهذا الراوي أكثر حداثة من الراوي الغائب وأقرب إلى طبيعة القصّ المعاصر** ، لأنه يلغي « المسافة » بين الراوي والشخصيات ، بل إنه يلغي أيضا -

بطريق مباشر – المسافة بين الكاتب والراوي ، ويصبح من السهل على الكاتب أنْ يسقط بعض آرائه على لسان الراوي أو إحدى الشخصيات لانعدام المسافة الفارقة بين الروائي والراوي وشخصيات الرواية .

وهذه الميزة قد تنقلب إلى عيب خطير ، إن لم يحترس الكاتب ، ولم يعِ حدود الآفاق المعطاة لشخصيات عالمه الروائي ، وللراوي – الذي تنكر تحت قناعه .

***

النوع الثالث : الراوي المتعدد : يُعدُّ أكثر أنواع الرواة جدة وأشدها ملاءمة لطبيعة قصِّ الحداثة ، لذلك لا نجده بشكل واضح إلا في مرحلة معاصرة متأخِّرة ، وعند كتاب تجاوزوا الثقافة المحلية ، واطَّلعوا على نماذج عالمية تهتمُّ بهذه النوعية . و وظيفة هذا الراوي هو أنه **يقدِّم الحدث المسرود من خلال وجهات نظر متباينة أو متعارضة أحياناً** – على المستوى الإنساني والفكري . وهذا لا يجعل الرواية حزمة من الأوراق الجافة ، وإنما شريحة حية من الواقع المعاش بصراعاته وجدله وتناغمه . وتُصبح الرواية – من خلال وجهات النظر المتعدِّدة – مثل « جوقة » يعزف كلٌّ فرد منها بآلة خاصة . لكن الجميع يصدرون سيمفونية متناغمة . فهي إذن « تعددية » تؤدي إلى قدر من تعادل النفوذ الفنّي في عرض وجهات النظر ، بحيث تعكس الرواية بانوراما شاملة لموقف إنساني مركب ومتنوع الاتجاهات ، لأنَّ تعدُّد الأصوات الراوية يفترض كثرة في الأصوات الكاملة القيمة في عمل أدبي واحد .

***

٢ – هكذا كانت .. الحرب في برِّ مصر

١ / ٢ الكاتب من مواليد قرية « الضهرية » – محافظة البحيرة سنة ١٩٤٤ .

وهذه القرية تمثل « الفضاء الروائي » لمعظم كتاباته . وقد حصل على دبلوم معهد المعلمين ، وعمل مدرسًا من ١٩٦١ - ١٩٧٤ . وفي أثناء تلك المرحلة دخل الجيش جنديًا من سنة ١٩٦٥ - ١٩٧٤ ، وحضر بعض المعارك مثل : النكسة - حرب الاستنزاف - حرب أكتوبر . ومن المعروف أن أحداث الرواية التي ندرسها وبعض أعماله الأخرى تعكس تجربته العسكرية في أثناء فترة التجنيد - التي استمرت حوالى تسع سنوات . ثم انتقل بعد ذلك إلى العمل الصحفي - محررًا بمجلة « المصوِّر » منذ ١٩٧٤ حتى اليوم . وله عشر روايات هي : الحداد - أخبار عزبة المنيسي - البيات الشتوي - يحدث الآن في مصر - الحرب في برّ مصر (١٩٧٨) - شكاوى المصري الفصيح (ثلاثية) - القلوب البيضاء - بلد المحبوب - وجع البعاد - لبن العصفور .

وله مجموعة متنوعة من القصص القصيرة تبلغ حوالى عشر مجموعات ، بالإضافة إلى بعض المقالات الأدبية والسياسيّة . وكاتبنا - مثل كثير من معاصريه في العالم العربي - يستقي من تجاربه الحياتية الخاصة ، ومن الواقع المحلي الذي عاش فيه ، ونما على أرضه ، وتشرَّب ثقافته كثيرًا من خيوط نسيج أعماله القصصية . والرواية التي نحن بصدد بحثها تشي بذلك ، فأحداثها تدور في قرية مثل قرية المؤلف ، كما يتّصل مضمونها بالحرب التي شارك هو نفسه في بعض معاركها المختلفة .

كذلك فإنه - مثل معظم معاصريه أيضًا - يهتم بالقضايا الأيديولوجية ، والموضوعات السياسية ، ومناصرة الفقراء والمظلومين اجتماعيًا . إنَّ هذا الجيل كان يحلم بمشروع قومي - في عهد عبد الناصر - يُحقِّق الحرية والوحدة والاشتراكية . لكنَّ الحُلْم الجميل تحوَّل إلى كابوس فظيع ، بسبب النكسة العسكريّة ، وفُقدان الأمل في كثير من الحكومات العربية بعد التحرُّر من الاستعمار ، حيث تؤكِّد الحقيقة المرة أنَّ بعض الحكومات الوطنية تكونُ -

أحيانًا - أسوأ حالاً ، وأشد ضراوة من الحكم الاستعماري . والحديث عن هذا أمرٌ يطول شرحه ، ولا أمل في إصلاحه ، من هنا فإن القضايا السياسية صارت العنصر الغالب والصوت الأقوى في كل الأنواع الأدبية : شعرًا ونثرًا . وهذا يؤكِّد ما نشير إليه في دراسة أخرى ، وهو أنَّ الوعي الأيديولوجي عند معظم كتَّاب هذا الجيل . . أقوى وأعلى من الوعي الجمالي - أحيانًا .

٢ / ٢ - سوف نُحاول أنْ نوضِّح كيف يشكِّل الراوي / متعدد الأصوات عالم الرواية وأثر ذلك على تشكيل البناء الفني ؟

رواية « الحرب في برِّ مصر » تتكون من ستة فصول . . لكل منها راوٍ مختلف ، حيث تتغير شخصية الراوي ، لكن مسيرة الحدث تمضي قُدمًا إلى الأمام - دون أنْ يُخلَّ ذلك بتطوُّر مسيرة السرد الروائي - داخل المتن . والحيِّز الكمي بالصفحات متقارب في معظم الفصول كما نجد في الجدول التالي [٨] :

الفصل	الراوي	عدد الصفحات	النسبة
الأول	العمدة	٢٠	٪١٣,١٦
الثاني	المتعهد	٢٥	٪١٦,٤٥
الثالث	الخفير	٢٥	٪١٦,٤٥
الرابع	الصديق	٣٥	٪٢٣
الخامس	الضابط	٢٢	٪١٤,٤٧
السادس	المحقق	٢٥	٪١٦,٤٥
٦	٦	١٥٢	٪١٠٠

من خلال الجدول السابق يتضح أنّ حجم ما يرويه كلُّ راوٍ متقارب نسبيًا مع ما يرويه راوٍ آخر . . فثلاثة يشغل كُلٌّ منهم (٢٥ ص = ١٦,٥ ٪ تقريبًا) ، واثنان يشغل كلٌّ منهما (٢٠ و٢٢ ص = ١٣ ٪ - ١٤,٥ ٪ تقريبًا) . أمّا

الراوي الرابع (الصديق) فيحتلُّ مساحة أكبر في السرد ، لأنه يُقدِّم ما يرويه في (٣٥ ص = ٢٣ ٪ تقريبًا) . وهذا الطول النسبي مبرره - فنِّيًا وإنسانيا - أنَّه يُعدُّ صورة أخرى للشهيد (مصري) - الذي تدور حوله معظم أحداث الرواية .

الملاحظة الشكلية التي نودُّ إثباتها في بداية الدراسة هي أنَّ المؤلف وزَّع مساحة القصّ بقدر من التساوي بين كل رواة الرواية - باستثناء الراوي الرابع / الصديق .

٣ / ٢ إذا ما حاولنا أَنْ نتعرَّف على مسيرة الحدث الروائي - من خلال هؤلاء الرواة المتعددين - فسوف نجدُ أنَّ الراوي الأوَّل وهو (العمدةُ) يشكِّل معزوفة الافتتاح الحزينة للمأساة التي تدورُ حولها الرواية . هذا الرجل سليل أسرة إقطاعية تركية الأصل ، فهو يملك السلطة (العمودية) والثروة (الأرض) . وهو يُعبر في البداية عن فرحته بعودة أرض الأسرة بعد إلغاء القوانين الاشتراكية . غير أن الرجل القادر المالك عاجز جنسيّا مع زوجته الأخيرة الصغيرة . لكنَّه إذا كان قد عجز عن إشباعها ، فينبغي ألا يعجز عن إرضائها بالبحث عن حل حتى لا يدخل وحيدها - الفاشل في التعليم - التجنيد . خاصة وأنه لم يَعُدْ قادرًا على الإنجاب من هذه الزوجة الأخيرة . وهنا بدا المتعهد في صورة المنقذ ، فمَنْ ذلك الرجل ، الذي سوف يروي أحداثَ الفصل الثاني ؟

« المتعهد ، وهو متعهِّد أي شيء ، ويستطيع فعل كلِّ ما تطلبُه منه ، وهو في الأصل مدرس ابتدائي ، ألقي القبضُ عليه في قضية رشوة أو تزوير ، ثم فُصِلَ من عمله ، وزالت عنه صفة المدرس ، وبقيت له صفة المتعهِّد . » [٩]

وهذا المتعهّدُ أقرب إلى شخصية « المحتال » .. villian ، التي نجدها كثيرًا في بعض المقامات والحكايات الشعبية . وكانت فتوى المتعهِّد هي البحث عن

بديل ، ليجند بدلاً من ابنه ممثلاً في شابٍّ يُدعى « مصري » :

« مصري هذا ابن خفير نظامي في المعاش ، وهو معروف في البلد كلها بذكائه وتفوقه . دائمًا الأول في المدرسة . وأنا لا أخفي إعجابي الشديد به . كم من مرة حسدته وتمنَّيت أَنْ يكون أحدَ أبنائي . وضربت كفا بكفٍّ من أحوال الدنيا غير المفهومة ، إنها تُعطي الحلَق لمن لا أُذن له . في العام الماضي ترك مصري المدرسة ، لأن كل إخوته من البنات . والده لا يستطيع مواصلة تعليمه في البنادر ، ومعه ثلاثة أفدنة بالإيجار من الإصلاح الزراعي تحتاج لمن يرعاها . جلست أفكِّر في تصاريف العالم . ابني الذي أقدر على تعليمه - ولو في الصين - فاشل ، وهذا الشابُّ الذي لا يجد بدلة جديدة ناجح ومتفوِّق . بخصوص التجنيد يُعدُّ معفى (١٠) ، لأنه الأخُ الوحيد على خمس شقيقات ، وابني الذي يحتاج لإكمال تعليمه لا بُدَّ من تجنيده . . » (١١)

هناك قدْرٌ من « المفارقة » الحادَّة الساخرة irony بين كلٍّ من شخصيتي الشابين ، فأحدهما : غني ، مدلَّل ، فاشل في التعليم ، مطلوب للتجنيد ، والآخر : فقير ، ناجح دراسيّا ، لكنَّ أسرته لا تقدر على تعليمه ، لذلك يعودُ لمساعدة والده العجوز الفقير في زراعة الأرض التي يؤجِّرها ، وهو معفى من الخدمة العسكرية . فكلاهما يقفُ على طرف مُقابل للآخر . وهذه المفارقة مقصودة ، ومتكرِّرة في كثير من أجزاء الرواية ، لأن « **المفارقة** » **سمة أساسيّة من سمات قصِّ الحداثة في إطار الواقعيّة الجديدة المعاصرة .**

يبدأ دورُ المتعهِّد في الحكْي والاحتيال ، لأنه هو الذي يستبدل بطاقة كُلٍّ من الشابين ، ليَحلَّ كلٌّ منهما مكان الآخر . وهنا تتبدَّى مفارقة أخرى هي أنَّ كلَّ شيء جائز وممكن ، حتى استبدال البشر بعضهم ببعض . فالمالُ يصنع المعجزات في مراحل القهر والظلم وضياع القيم . إنَّ هناك أمرين يربطان المواطن بالوطن في أي

مكان متحضّر أو متخلّف ، هما : دفع الضرائب ، وأداء الخدمة العسكرية والهروب من أيّهما .. يُعدُّ من باب (الخيانة العظمى) .

***

٤ / ٢ في الفصل الثاني يذكر المتعهّد أسماء الذين عاونوه في عملية الاحتيال ، حتى يُجنِّد « مصري » بدلاً من ابن العمدة . ونتوقَّف هنا لنبيِّن **دلالة التسمية :**

لقد سَمَّى الكاتبُ بطله باسم (مصري) ، وهذه الكلمة اسم صفة ، وليست اسم علم . وهي تسمية مقصودة لتؤكِّد أنَّ كلَّ مصري فقير ، سيكون مصيرُه مثل مصير هذا الشابّ - الذي لا يملك شيئًا . . وضحى بكلِّ شيء حتى بنفسه ، لكنه في النهاية لم يحصل على أي شيء ، وأخذ العمدة الذي يملك أشياء كثيرة - رغم عجزه الجنسي - (تلاحظ الدلالة الرمزية للعقم . . !) ولم يفعل أيّ شيء . . ومع ذلك أخذ كلَّ شيء . نجا ابنه من الموت وأخذ مكافأة الاستشهاد وشرف البطولة . وهنا ترد ملاحظة هامة بالنسبة لقضية (التسمية) في الرواية ، ذلك أننا نلاحظ أنَّ المؤلف يُقدِّم الشخصيات حتى ما كان رئيسيًا منها من خلال (الوظيفة الاجتماعية) التي تقوم بها : العمدة - المتعهد - الخفير - الصديق - الضابط - المحقِّق . . ولا يقدِّمها معرفة باسم من أسماء الأعلام . إن التسمية ضرورية جداً بالنسبة للبشر في الحياة وبالنسبة للشخصيات في الرواية . إن التسمية تجعل من « الشخص » المجهول النكِرة « شخصية » مميَّزة محددة [١٢]. **ولكنَّ المؤلف- فيما يبدو - قصد التعميم ، وهدف إلى قدر من التوسع في الدلالات الرمزية لأحداث الرواية .**

بعد ذلك تنتقل رواية الأحداث إلى الخفير والد مصري ، لنرى من خلال

اعترافاته مدى الفقر الذي يعيش فيه ، والحزن المسيطر على حياته - خاصة بعد بيع حياة ولده الوحيد . بعد ذلك تنتقل مسيرة الحدث في الفصل الرابع - الذي يعدُّ أطول الفصول - إلى شخصية الصديق . والفصل يبدأ بداية لافتة للنظر على هذا النحو :

« الساعة الثانية والنصف من بعد ظهر الاثنين

٢٢ أكتوبر ١٩٧٣

١٢ بابة ١٦٩٥

الموافق ٢٦ رمضان ١٣٩٣

« ليت لي براعة كُلِّ كتاب القصة جميعا منذ عرف فن الرواية وحتى هذه اللحظة ، لكي أوفَّق في القيام بتلك المهمة الصعبة على النفس ، أقصد سرد الجزء الخاص بي في هذه القصة الحزينة والغريبة . . . » (١٣)

لنا على هذه الفقرة ملاحظتان : الأولى : تحديد اللحظة القصصية - زمانيا - داخل المبنى الحكائي باليوم (الاثنين) ، بالتقويم الميلادي والفرعوني (القبطي) والهجري - يُوهم بواقعية الحدث القصصي وارتباطه بلحظة تاريخية معروفة .

الأخرى : الشخصية الروائية تتمرَّد على واقعها القصصي وتتمنّى - على سبيل السخرية - أن تؤتى قدرة كتاب الرواية ، حتى توفق في سرد نصيبها من الأحداث . وهذا كسر للإيهام وإيحاء شكلي بأنَّ الشخصية الروائية مجرَّدُ إنسان عادي . . بينما هو - في حقيقة الأمر - راو مدرّب فنيا على ما يقول ويعمل داخل المتن الروائي .

***

يروي الصديق بعد ذلك كيف استشهد « مصري » وكيف وقع صديقه في

حيرة ، لأنه عرف منه حقيقة الأمر قبل استشهاده ، وكيف أنَّ مصريًا حاول أنْ يصحِّح الخطأ ، لكن الحرب قامت دون أنْ يستطيع أنْ يذكر لقائده حقيقة مأساته . ثم دخل الحرب دون أن يُغيِّر شيئًا في بياناته ،وذكر لصديقه الراوي : « قال لي إنني الوحيد الذي أعرف سره ، وإن لم يعد ، فأنا المسئول عن تصحيح الأمور . وأكمل بأنه ظُلم في حياته ، ولا يحب أن يلاحقه الظلم إلى هناك . »(١٤)

يختم الصديق الجزء الخاص به قائلاً متحسرًا : « كنت أتمنى ، آه . . وماذا نملك في تلك الأيام غير التمنّي . كنت أتمنَّى لو أنَّ الحرب لا تزال قائمة ، لكي أحضر نقطة من دمي. آخر دم دافع عن تراب وادي النيل ، أختم بها آخر هذا الفصل الخاصّ بي في هذه الرواية . ذلك أنَّ **عصر الحروب انتهى . ويبدأ في مصر عصر الكلام** ، ولأنَّ الكلمات تشتعل من بعضها البعض ، فلن يعرف برُّ مصر سوى الكلمات . »(١٥)

بعد ذلك يأتي دور الضابط - الذي حمل جثة مصري ليوصِّلها إلى أهله . وقد أصرَّ صديقه - الوحيد الذي يعرف الحقيقة - على الذهاب معه . وتكون المفارقة حين يسألون عن ابن العمدة ، ويعلمون أنَّه لم يغادر القرية ، ويدور هذا الحوار الساخر :

« - ولكن كيف استُشْهد وهو في البلد ؟

قال صديق الشهيد ببطء : استشهد بالنيابة .

لم يفهم الرجلُ كلامه ، ولا الكلمة التي ختم بها صديق الشهيد جملته :

- بالتوكيل الشرعي الذي اعتمدته مصر . »(١٦)

ثم تتكشف أبعادُ قضية التزوير بعد وصول الجثة إلى بيت العمدة ، وهنا يأتي دور شخصية المحقِّق ، الذي يجب أن يتحقَّق من حقيقة المأساة - التي وصلتْه بعد منتصف الليل - (لاحظ الدلالة الرمزية لليل . . فانتصاف الليل

لا يَعني أننا في الليل أو في النهار . وقد يدلُّ هذا على ضياع الحقيقة بين الليل والنهار ، أو بين الظلام والنور) . ولكنَّ المحقِّق بعد أن يعرف الحقيقة لا يستطيع أَنْ يفعل شيئًا ، فقد جاءت تعليماتٌ عُليا صريحة ، تأمره بقفل التحقيق واعتباره كأن لم يكن ، ودفن الجثة في مقابر العمدة على أنه ابن العمدة . . ويُعلّق المحقق قائلا : « ويبقى المعنى الأساسي وهو أنَّ « مصري » الذي سافر وجُنِّد وحارب واستشهد – حُرم حتى من أَنْ تعامل ذكراه معاملة الشهداء . حاولت إيضاح كل هذه الأمور ، ولكنَّ المستشار العسكري للمحافظة رفضها . قال إن بلادنا تمر بفترة مصيرية وحاسمة . أ ليست هذه أول مرة في التاريخ القديم والوسيط والحديث ، ينتصر فيها العرب ؟ إن حادثة مصري من الممكن أن تُلقي بظلال كئيبة على النصر الذي انتظرته مصر والعرب آلاف السنين . طلب مني التفكير فيما سيفعله أعداء مصر عندما يعلمون بحكاية مصري . ثم هل هي حكاية ضخمة وتستحق كلّ هذا الاهتمام ؟ إنّ الدول والمجتمعات في تقدمها وتطورها تسحق آلاف الأفراد وحياتهم . وكلُّ هذا في سبيل أن يبقى المجموع وأن تستمر الحياة . يكفي مصري أنه استشهد في سبيل بلاده . لا يهم بأي الأسماء استشهد . »[١٧]

رغم أنَّ المحقِّق حاول أن يُصحِّح الوضع ، ويشرح الحقيقة لبعض المسئولين ، فإنَّ كُلَّ جهوده ذهبت عبثًا ، وقدم إليه اللوم ، لأنه « لا توجد قضية ولاغيره . الفلاحون في البلد ضحكوا عليك ، لفَّقوا لك قصة محكمة مثل الروايات البوليسية . ابن الخفير ذهب إلى الجيش ، ولأنه يُدرك وضاعة أصله ، ويُريد أن يتمسَّح في الكبار أولاد الذوات أملى بياناته في اليوم الأول خطأ . نسب نفسه إلى العمدة . قال إنه ابنه . . أبا عن جد . لهذا عندما استشهد تم هذا الاستشهاد بالاسم الذي ارتضاه لنفسه ، برغبته الكاملة . »[١٨]

هكذا تتمُّ المأساة. ولكنَّ المحقِّق لم يستطع أنْ يثْبت الحقيقة ،وأَنْ يُنصف

الخفير الفقير - الذي حُرِم حتى من معرفة أَيْن تُوجد جثةُ وحيده . لكنه يختم الرواية بفكرة ساخرة ، ويتساءل عما إذا كانت قد انتهت « الحدوتة » أم لا ؟

« سأبدأ الآن رحلة بحث عن الإجابة ، وإن عجزت ، سأخرج السؤال من صدري ، وأطلقه يلفُّ في ربوع مصر ، باحثًا لنفسه عن الإجابة . وبعد أن يبدأ السؤال رحلته سألاحقه بسؤال آخر : تُرى هل يجد الإجابة ؟ »(١٩)

هكذا تنتهي الرواية نهاية مفتوحة . وتلك سمة أخرى من سمات قصّ الحداثة . بهذا يظل السؤال مطروحاً .. وتبقى الحقيقة غائبة : مصري مات .. ولكنْ مَنْ قتله ؟!

***

٣ - المغزى .. والدلالة

١ / ٣ حاولنا فيما سبق أَنْ نوضِّح سمات الراوي المشارك / المتعدِّد ، وأنْ نعرض لمسيرة الحدث - كما قدمه الرواة . ويُمكن أنْ نستخلص مما سبق مجموعة من الدلالات الفنية :

الأولى : الكاتب كان موفقاً - إلى حدٍّ كبير - حين اختار منظور الراوي المشارك / المتعدِّد ، لسرد أحداث الرواية . وهذا الراوي يُقدِّم منظوره من خلال علاقة الرؤية المصاحبة = (الرؤية مع . .) ، حيثُ إنَّ رؤية الشخصيّة و الراوي : متساويتان أو متطابقتان . كما أنَّ هذه النوعية من الشخصيات الروائية تروي الحدث من (الداخل) ؛ أي من داخل دائرة الحدث نفسه ، فهي إذن شاهدة على صدق المتن الحكائي ، لأن المواقف التي تسردها ، تكون هي نفسُها شاهدة عليها ومراقبة لها في أثناء وقوعها ، وتتحمَّل قدراً من المسئولية فيما تحكي عنه وتقصُّ أحداثه . الرواية إذن عالم مغلق من الداخل على شخصياته الرئيسية . والراوي - هنا - ليس راويًا مراقبًا من الخارج ، وإنما الرواة هم أنفسهم المسيرون لحركة الحدث والفاعلون لعملية السرد . ومن أجل هذا كان

توظيف الراوي المشارك / المتعدِّد مناسبًا بدرجة كبيرة لمضمون رواية سياسية تهدف إلى انتقاد الواقع وكشف سوءاته بجرأة وجسارة .

***

٢ / ٣ الثانية – شخصية (مصري) ابن الخفير – الشابّ الفقير الذكي ، الشهيد ، الذي ضحّى من أجل الوطن حيًا وميّتًا – كان من المفترض أنْ يأخذ فصلاً ، يَروي من خلاله بعض ما حدث له ، ويُعبِّر عن رؤيته الخاصة إزاء ما حدث – خاصة أنه يعد « بطل » الرواية والشخصية الرئيسيَّة الأولى فيها . بل إننا حين نستعرض بعض المواقف التي كان يجب أنْ يحضُرها ويُدْلي برأيه فيها في الرواية ، نجد أنَّ الكاتب قد أبعده عنها ، فحين يحضر أحدُ الضباط لاستلام أرض الإصلاح الزراعي من المستأجرين يذكر والده الخفير : « حمدت الله ، مصري غير موجود ، لو كان معنا ما عرفت ما يمكنُ أنْ يحدُث منه للضابط . » [٢٠]

كما أنَّ كثيراً من المواقف التي كان ينبغي أن يوجد فيها نفتقد حضوره . المشهد الوحيد الذي بدا حضوره فيه قويا ،هو الموقف الذي كان يخبر فيه مصري صديقه بمأساته حين فقدوا أرض الإصلاح ، واستسلم ليكونَ بديلاً لابن العمدة : « قال العمدة لأبي ابنك مقابل بقاء الأرض معكم . قَبل الوالدُ وفرح البيت كله بهذا الحلِّ . أما أنا فقد رفضت الأمر كُلَّه بدون مناقشة . كلمة مناقشة قد تبدو غريبة وبعيدة عن حياة الناس في بلدنا . قالت لي نظرات أهلي أنَّ رفضي سببُه أنَّه مطلوب منِّي القيام بالتضحية . ولماذا أسمِّيها تضحية ، كان المطلوب حلا . تصوّرتُ أنّ الرحيل عن البلد هو الحلُّ . منْ يدري ؟ ربما وجدْتُ مستقبلي هناك . صَدِّقْني . . قبلها كنت أفكر في التطوع في القوات المسلحة ، وقمتُ بقطع أحد الإعلانات التي تطلب متطوعين من جريدة اشتراها أحد الزملاء ، كانت المزايا كثيرة . قَبِلْتُ . ومن يومها لا

أعرف حتى كيف أعيش ، أو كيف أذهب إلى الإسكندرية . وتم ترحيلي إلى حلمية الزيتون ، وأكملت الرحلةَ ، حتى وصلتُ إلى الوحدة الأساسية . »(٢١)

حتى هذا الموقف المصيري لا نجد الرواية تُسهب في سرد أهمِّ موقف فيها - إنه مشهد يُمثِّل بؤرة الحدث ومركز المأساة . . وهو مشهد يُذَكِّرنا بما فعل أحمد شوقي في مسرحية « مجنون ليلى » حين أبعد قيسًا عن مسرح الأحداث في لحظة اللقاء الحاسم بين ابن عوف والمهدي وليلى . إنَّ كلا المؤلفين لايعمِّق -فنِّيا - الصراع على مستوى الحدث أو الشخصية . وهذا عيبٌ فني .. أو عجز عن تعميق اللحظة الفاصلة في العمل الأدبي .

ولسنا ندري ما سرُّ تعمُّد غياب « مصري » في معظم مشاهد الفضاء الروائي في كل الفصول - مع أنه مركز الحركة وبؤرة الصراع ؟ هل أراد المؤلف أنْ يُجسِّد فيه شخصية الغائب الحاضر أو المختفي الظاهر ؟! حتى لو أراد ذلك . . فإنه كان ينبغي أنْ يُضيء معالم شخصيته أكثر مما فعل ، لكي تصبح الشخصية حيّة مُقنعةً واضحة المعالم . . لا سيما وأنها حاملة القضية الروائية .

كما ظلم الكاتب شخصية مصري - فنيا - ظلم شخصية أبيه - الخفير ، ولم يقدم ما يساعدُ على تنوير شخصيته بالقدرِ الكافي - خاصة إزاء فقد وحيده . . وبيعه . . وموته .

***

٣ / ٣ الثالثة - الفكرةُ بطلاً .. والشخصية رمزاً : وضح من خلال عرض أحداث الرواية أنَّ الشخصيات الستّ الراوية / المشاركة متوسطة الأهمية من الناحية الفنية . فهذه الشخصيات وهي : العمدة - المتعهد - الخفير - الصديق - الضابط - المحقِّق ، بالإضافة إلى شخصية سابعة وهي شخصية مصري - الغائب الحاضر . كل هذه الشخصيات يصعب أنْ تكونَ واحدة منها

تمثِّل دور البطل ، أو الشخصية الرئيسية التي تستقطب معظم الأحداث . **غياب البطولة بالنسبة للشخصيات يحيل البطولة للفكرة ، التي تقوم عليها هذه الرواية السياسية** . إن الفكرة التي يعكسها مضمون الرواية مُؤدَّاها : أن الفقراء ضحوا بكل شيء وماتوا دون أنْ يُعرف لهم قبر . . والأغنياء لم يضحُّوا بأي شيء ، ومع ذلك أخذوا كُل شيء . وهذا ما حدث بعد حرب ١٩٧٣ . . فقد ضحَّى الجنود الفقراء وماتوا من أجل الوطن ، وما لبثت مرحلة « الانفتاح الاقتصادي » أَنْ ظهرت ، وقبض الأغنياء ثمنَ النصر ، وشربوا الخمر في جماجم الشهداء والفقراء . إن ما حدث كما يقول المؤلف جريمة مكتملة الأركان . . « جريمة من نوع جديد ومبتكر ، ليست سرقة أو قتلا ، أو حتى تزويرًا في أوراق رسمية . جريمة لم يُخترع لها اسم بعد ، لأنها لم تحدث من قبل في مصر أو في أي من بلاد العالم . » (٢٢)

يُساعد على قبول دلالة أنَّ الفكرة هي البطل الرئيسي في الرواية أنَّ الشخصيات – غير مسمّاة ، ولكنها تَسْتَمدُّ التسمية من صفتها أو وظيفتها الاجتماعية في الحياة . كما أنَّ تسميةَ الشهيد باسم « مصري » لا تخلو أيضًا من دلالة رمزية . والصديق حين يستنكر هذه التسمية ، ويظن أنها من قبيل الدلَع ، يردُّ عليه قائلاً : « هل يعرف الفقراء أسماء الدلع . . ؟ قلت مصري مجازا . أليس كلُّ أبناء بلدنا اسمهم مصري ؟ » (٢٣)

ولا شك أن كون الفكرة بطلاً .. والشخصيات ذات أبعاد رمزية – يتلاءم مع طبيعة رواية سياسية ذات رؤية أيديولوجية حادَّة و واضحة بالنسبة للواقع المعاصر . إنَّ الجيل الجديد من الروائيين العرب ، يؤَرِّقهم الخوفُ على أوطانهم ، ويعذبُهم الشوقُ إلى العدل والحرية والمساواة من أجل غد أفضل للإنسان العربي .. الذي ضحّى ولا يزال يُضحِّي ، ولكن الحاضر صعب .. ونخشى أن يكون المستقبل أكثر صعوبة .

***

٤ / ٣ الرابعة .. اللغة : ثمة ظاهرة أخيرة تتعلّق بلغة هذه الرواية .. وبالكاتب ، وبغيرهما من الروايات والكتّاب ، تلك هي أن بعض الكتّاب المعاصرين يتساهلون في أمر « اللغة الأدبية » ، لذلك يخلو التركيب اللغوي - أحيانًا - من ومْضة بلاغيّة ، بل إنّ الأمر قد يتعدّى ذلك إلى وجود بعض أخطاء نحوية وربما إملائية . إنَّ الرواية نوعٌ أدبي ، والأدب فنٌّ القول الجميل ، ولغةُ الأدب يجب أنْ تتجاوزَ مستوى الصحة والسلامة إلى مستوى الحسن والجمال .

إنَّ المضمون مهما كان نبيلاً ، والفكرة مهما كانت سامية ، يظلان في حاجة ماسة إلى لغة أدبية راقية على مستوى السرْد والحوار . **الأدب هو اللغة .. واللغة هي نحن ، لذلك يجب أن نحرص على جمال اللغة وبلاغتها بقدر حِرْصنا على مبدأ الالتزام ، لأنّ الالتزام بقضايا الواقع يَفترضُ في الوقت نفسه الالتزام بقضايا الفنّ أيضا .**

***

الفصل الثامن

الرواية .. وأزمة جيل بين الوعي الأيديولوجي والوعي الفني

(١)

محمد جبريل (*) واحد من كتّاب الرواية المعاصرة ، ويشكّل مع زملائه حلقة هامة من حلقات تطور الرواية في مصر بعد سنة ١٩٥٢ . وكتّاب هذه الحلقة يُسيطرون على ساحة الإبداع الروائي والقصصي ، ويمثّلون الجيل الذي خرج من عباءة طه حسين وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويحيى حقي وعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس ، ليتجاوزوهم على مستوى الموقف والأداة . ولعل أهمّ ما يميز هذا الجيل على مستوى (الموقف الأدبي) أنّه بدأ مسيرته في الحياة والأدب مع شعارات يوليو ١٩٥٢ البراقة وخيالات الحُلْم القومي ، الذي كان يسعى نحو تحقيق إمبراطورية عربية ، ترفرف عليها رايات الحرية والوحدة والاشتراكية .

وقد ازداد إيمانهم بهذا الحلم ، لأنّ الفكر الاشتراكي والأدب الواقعي والنقد الاجتماعي ، أخذ يغزو ساحة الثقافة العربية ، ويبسط مبادءه الفكريّة والجماليّة على قضايا الوطن والإبداع . وقد تفتّحتْ مشاعرُ هذا الجيل وطاقاته الإبداعيّة في الخمسينيات والستينيات ، حيث كان معظمُهم يخطو نحو العشرين أو الثلاثين من عمره . وكانت خطب جمال عبد الناصر وبعض إنجازاته ، توحي لكثير منهم بأنّ

الحُلم القومي أملٌ قريب المنال . ولكن الحُلم الجميل سرعان ما تحول إلى كابوس مُرعب مع تداعيات هزيمة الخامس من يونيو (حزيران) ١٩٦٧ . وكانت السقطة مدمرة للأحلام ومخيبة للآمال .

نتيجة لكل ما سبق كان الوعيُ الأيديولوجي عميقًا عند معظم أدباء هذه المرحلة ، خاصةً مَنْ عَمل منهم بالصحافة أو غيرها من وسائل الإعلام ؛ ومعنى ذلك أنَّ هذا الجيل تثقّف ثقافة فكرية واعية ، واشتراكية عميقة ، كما أنّه في الوقت نفسه عاش فترة الحُلم المحبط والكابوس المقيم ، لأنَّ احتلال اليهود لجزء من أرض مصر استمرَّ ما يزيد على ست سنوات ، وما زالت أصداء النكسة مُخيِّمة على بلدان عربية كثيرة .

كلُّ هذه الانكسارات السياسية والضغوط الاجتماعيّة ، وغيرها الكثير من أزمات الواقع المصري والعربي ، أدَّت إلى أن يكون إحساسُ هذا الجيل - الذي ينتمي إليه محمد جبريل ورفاقه - بأزمات الواقع حادًّا وضاريًا ، خاصة أنَّ بعضهم قد تعرَّض - بالفعل - للحبس والاعتقال ، أو ترك العمل والوظيفة ، أو الاضطرار للهجرة والاغتراب . وحين نقرأ أدبَ هذا الجيل المحبط نجدُ صورًا قاتمة سوداء للواقع - لا في مجال الرواية والقصة فحسب - وإنما يمتدُّ ذلك إلى كافة أنواع فنون القول : مثل الشعر والمسرح .

في إطار هذا الجيل المحبط ظهر محمد جبريل : كاتبًا للرواية والقصة والمقال والنقد ، وقد صدرت له في مجال الرواية (عشرة أعمال) هي :

الأسوار (١٩٧٣) - إمام آخر الزمان (١٩٨٤) - من أوراق أبي الطيب المتنبي (١٩٨٨) - قاضي البهار ينزل البحر (١٩٨٩) - الصهبة (١٩٩٠) - قلعة الجبل (١٩٩١) - النظر إلى أسفل (١٩٩٢) - الخليج (١٩٩٣) - اعترافات سيد القرية (١٩٩٤) - زهرة الصباح (١٩٩٥) .

كما صدرت له (ثلاث) مجموعات قصصية هي : تلك اللحظة (١٩٧٠) - انعكاسات الأيام الصعبة (١٩٨١) - هل . . ؟ (١٩٨٧) .

كذلك صدرت له بعض دراسات أدبية هي : مصر في قصص كُتَّابها المعاصرين (١٩٧٣) - نجيب محفوظ أو صداقة جيلين (١٩٩٤) - آباء الستينيات (١٩٩٥) - قراءة في شخصيات مصرية (١٩٩٥) ، ودراسة سياسية بعنوان : مصر مَنْ يريدها بسوء ؟ (١٩٨٦) .

(٢)

من هذا العرض يتّضح أنّ إصدارات جبريل تختلف من حيثُ الشكل التعبيري ، لكنها تتفق - في معظمها - من حيث الموقف الفكري . فكاتبنا رجلٌ يعمل في الصحافة ، وهذا ما جعل الوعي الفكري والأيديولوجي لديه - بالضرورة - يقظًا وعاليًا . كما أنه مثل معظم كُتَّاب جيله عاصروا كثيرًا من الأحداث والمعارك السياسية والاجتماعية والفكرية والفنية . وقد ترتَّب على تضافر العامل الخاص (العمل بالصحافة) مع العامل العام (ظروف الواقع المصري والعربي) ترتَّب على ذلك أنَّ الوعي الأيديولوجي عند كاتبنا يبدو واضحًا - بقوة - في معظم ما يكتب .

هذا هو المفتاح الأول للدخول إلى عالم الرواية عند محمد جبريل ، وعند كثير من كتّاب جيله ، ولا سيما بعض أولئك الذين يعملون في مجال الصحافة والإعلام . انطلاقًا من هذا الفهم لنشأة الكاتب في إطار جيله ، يمكن أن نرصد بعض السمات الفنية العامة التي تُميِّز عالمه الروائي :

١ - **العناية بقضايا السياسة :** يتَّضح لمن يقرأ أعمال جبريل الروائية أنَّ قضايا السياسة - ممثلة في علاقة المواطن بالسلطة . . والنضال من أجل حريّة

الوطن ، وما يُؤدِّي إليه ذلك من اعتقال وسجن وتعذيب وظلم - هي المحور الرئيس في معظم ما يكتب. فمثلاً روايته الأولى (الأسوار) تصوِّر المعاملة القاسية التي يعامل بها المعتقل السياسي ، كأنه أشد جُرمًا من المسجون المنحرِف . وفي الرواية الثانية (قاضي البهار) . . يُصوِّر الكاتب شخصية محمد العطار الشهير بقاضي البهار ، وما يَتعرَّض له من مطاردة بعض رجال الشرطة . وهو إنسان بريء ، وهم يريدون أنْ يُجبروه على الاعتراف بجريمة لم يقترفها . والرواية كلُّها تدورُ في إطار هذا الإرهاب البوليسي ، الذي يمكن أنْ يحدُثَ للمواطن العادي البريء .

وقد ظلَّ المحور السياسي هو المجال الأوَّل في محاور المضمون الروائي عنده في معظم الروايات تقريبا . لكن الكاتب في روايته (النظر إلى أسفل) جعل قضايا السياسة تتراجع إلى الوراء قليلاً ، لتُشكل مجرَّد خلفيَّة لحركة البطل المحبط . فالرواية تأخذ شكل اعتراف لتصوِّر شخصية شاكر المغربي ، الذي يعاني من مرض نفسي ، يؤثر على علاقته العاطفية بالمرأة . وهو يؤكِّد هذا في الرواية بصوت البطل فيقول : « كنت - تلك الأيام - أتعرَّف إلى جوانب تصوَّرتُ أنها لم تَعُدْ تَشغلُني . السياسة . . لم تَعدْ ضمن اهتماماتي ، أو تثير انتباهي بصورة فعليَّة إلا حين يتعالى إيقاع الأحداث ، فتشد انتباه الجميع . » [1]

هل تغيُّر الموقف في هذه الرواية تطوُّر مقصود أم أنه مجرَّد صُدفة ؟! الإجابة سوف تنطق بها الأعمال الروائية القادمة للكاتب .

***

٢ - **الاستعانة بالقناع التاريخي** : التاريخ والسياسة أمران متلازمان - إلى حدٍّ ما - في الحياة والفكر والفن . فالكاتب يلجأ - أحيانًا - إلى إحياء مرحلة أو شخصية تاريخية ، ليصوِّر من خلالها ما قد يعجز عن التعبير عنه مباشرة ،

فالرواية التاريخية وسيلة هروبية للبعد عن بعض محاذير يَفْرضها الواقع أو هكذا يخيّل لبعض الكُتّاب .

هناك روايتان هما : إمام آخر الزمان - من أوراق أبي الطيب المتنبي ، يستوحي فيهما الكاتب التاريخ بشكْل مباشر ، حيثُ يستعينُ في الأولى بشخصية الإمام على بن أبي طالب ، ومَنْ يُمكن أَنْ يخلفه في « الإمامة » أو الحكم . وفي الثانية يستعين بشخصية أبي الطيب المتنبي الشاعر ، الذي ملأ الدنيا وشغَل الناس . والكاتب في معرض بعْث هذه الشخصية الأدبية الكبيرة ، يحيي أيضًا بعض أقوالها المأثورة عن طريق « التناصّ» والاستشهاد . والأمثلة على ذلك أكثر من أنْ تُحصى أو يُشار إليها في الروايتيْن .

هناك رواية ثالثة تُمثِّل خطوةً أكثر تطوُّرًا في توظيف جبريل للتاريخ ، وهي رواية « قلعة الجبل » - التي سوف نتوقف عندها فيما بعد وقفة خاصّة في إطار هذه الدراسة .

***

٣ - **الإسكندرية .. المهد والمهاد** : جبريل رجل سكندري المولد والنشأة ، ونتيجة حب الكاتب لمسقط رأسه نجد أنَّ معظم رواياته وقصصه التي تدور في إطار اجتماعي معاصر ، تتَّخذ من الإسكندرية فضاء للحدث ، ومكانًا لحركة الشخصيَّات . نجد هذا في أعماله : قاضي البهار ينزل البحر - الصهبة - النظر إلى أسفل ، على سبيل المثال ، ففي هذه الأعمال وغيرها يَردُ ذكرُ بعض الأماكن السكندرية مثل : شاطئ العجمي - المحمودية - رأس التين - حدائق الشلالات - حي العطارين - ميدان المنشية - طريق الكورنيش - شارع الليثي - سوق النصر ، الذي تغير إلى سوق سوريا . . ومعنى هذا أنَّ الكاتب يَصدر في معظم ما كتب عن حبٍّ شديد للإسكندرية : البحر والمدينة والبشر .

***

٤ - الرواية القصيرة : يزاوج الكاتب في أعماله الإبداعية بين القصة القصيرة والرواية ، ولعل السمةَ المترتِّبة على الجمع بين الاثنتين هي أنَّ معظم رواياته من النوع القصير نسبيا ، حيث يتراوح الكثير منها بين مائة ومائة وخمسين صفحة تقريبًا . وهذا الاختصار النسبي في حجم الرواية ، قد يكون بسبب مِنْ ممارسته لكتابة القصة القصيرة ، وقد يكون استجابة لطبيعة عصر قلق سريع الإيقاع ، لم يعد يناسبه - كثيرًا - الرواية ذات الحجم التقليدي ، والسرد المتأني ، والتفاصيل الزائدة .

٥ - قلة عدد الشخصيات الرئيسية : نتيجة للشكل الروائي المختصر نسبيًا الذي يميل إليه الكاتب نجد أنه يعنى - على مستوى الشخصية الرئيسية النامية - بعدد محدود جدا من الشخصيات .

ومن المعروف أنَّ الرواية الواقعية ، وهي تقضي على واحدية الموضوع ، قضت أيضًا على فردية البطولة ، حيث تهتم الرواية المعاصرة بحشد مجموعة من الشخصيات الرئيسية ، التي يصوِّرها الكاتب على أكثر من مستوى ، ويَسبُر أغوارها من خلال أكثر من عنصر بنائي . لكنَّ كاتِبنا لا يميل إلى حشد مجموعة من الشخصيات الرئيسية ، وإنما البطولة عنده بطولة فرديّة إلى حدٍّ ما . فبطل رواية « الأسوار » شخصية واحدة ، وبطل « قاضي البهار » هو محمد النجار ، وبطل « النظر إلى أسفل » هو شاكر المغربي . وفي رواية مثل « قلعة الجبل » يربو عدد الشخصيات فيها على حوالى عشرين شخصية ، غير أنَّ الكاتب لا يهتم فيها إلا بشخصيتي البطل والبطلة ، وهما : السلطان خليل ابن الحاج أحمد ، وعائشة بنت عبد الرحمن القفاص .

٦ - الحرص على الفصحى في السرد والحوار : الأدب - أولاً وأخيرًا - فنٌّ لغوي ، والحرص على صحة اللغة (نحويا) وجمالها (بلاغيا) أمر لا محيص عنه في أي مجال من مجالات الأدب شعرًا ونثرًا . وكاتبنا من

الحريصين على توظيف الفصحى في مجال السرد والحوار. وهذه نقطة إيجابية تُحسب له ، حيث إنه حريص على أن تقوم اللغة في رواياته - بوظيفتها التعبيرية بشكل مُنضبط - دون زيادة أو نقصان . ومن هنا يميل أسلوبه إلى التركيز والتكثيف ، وربما كان هذا الاختصار النسبي في التعبير سببا من أسباب اختزال حجم الرواية عنده .

ومن أمثلة الاستعمال الجيِّد للغة سردًا وحوارًا ، هذا الجزء - على سبيل المثال - من رواية « قاضي البهار » ، حيث يُصوِّر فيه بطل الرواية - محمد النجار - أحد مشاهد التعذيب البوليسي ، التي يتعرض لها : « أحاط اثنان بساعدي ، بحيث أصبحت في مواجهة ثالث ، من الواضح أنه أعلى منهم قامة و رُتْبة ، ضربني في صدري ، وفي ذقني . . ثم ركلني أسفل بطني . شدَّد الرجلان من قبضتهما على ساعدي ، فلم أقع . غامت المرئيات في عيني ، وغلبني الغثيان ، ولم أستطع مسح اللعاب الذي سال - لا أدري كيف - من فمي إلى ذقني . بدأ الكلام في اليوم الثالث ،ربما اليوم الرابع . لا أذكر اليوم أو التاريخ أو الساعة . كانت النافذة تُطلُّ - في الأغلب - على منْوَر ، فلم أتبيَّن بالضبط متى جاء الليل ، ولا متى جاء النهار . كانوا قد ضربوا رأسي بعصا ، أمسك بها رابع غير اللذين أمسكا بي ، والذي وجه اللكمات وركلني في بطني . بصقوا - بعد ذلك - عليّ ، وضربوا جبهتي في الجدار . ثم ألقَوْا بي على الأرض ، وداسوني بالأقدام .

في اللحظة التالية ، دخل رجل لم أتبيَّن - لشدة التعب - ملامحه ، وإن تَبَيَّنْتُ اسمه من مناداتهم له : سيادة الرائد صفوت . شخط في الرجال الذين أحاطوا بي : مَنْ أمركم بضربه يا غجر ؟ أخلى وجهه لإشفاق واضح وأمرهم بإنهاضي ، لأجلس على المقعد . طلبت ماء ، فغسلت وجهي ، وقدم سيجارة ، فاعتذرت ، وشايا ، فاحتسيته على مهل .

قال : لا أعفيك مما حدَث .

أضاف لنظرتي الداهشة : لو أنك اعترفت . . ما نالوك بإيذاء .

هتفتُ بما تبقى من قوتي : لم أفعل شيئًا كي أعترف به .

قال : هل أُكذِّب التقارير ؟

قلت : وهل أكذِّب نفسي ؟

وهو يُبدي الإشفاق : أخشى - إنْ لم تعترف - أَنْ يعودوا إليك . . ! »(٢)

هذه - بصفة عامة - أهمُّ السمات الفنية التي تميِّز محمد جبريل - كاتبًا روائيًا . وهذه المبادئ - وغيرها - تؤكِّد أنَّ عطاءه المتميِّز ، يجعله واحدًا له مكانة خاصة في إطار كتاب جيله .

(٣)

بقي أنْ نتوقف عند رواية « قلعة الجبل » باعتبارها واحدةً من آخر كتاباته ، وتعكسُ بعض ملامح عالمه الروائي ، حيث يوظِّف فيها القناع التاريخي - بطريقة غير مباشرة - للتعبير عن رؤية سياسية واضحة ، تتَّصل بالواقع العربي المعاصر ، وليس بالإطار التاريخي القديم المتخيَّل .

القناع التاريخي

هناك فرق كبير بين « الرواية التاريخية » وتوظيف « القناع التاريخي » في مجال الفن القصصي ، ذلك أنَّ الرواية التاريخيَّة - مصطلح نقدي - له مفهوم محدَّد واضح ، فالرواية التاريخيَّة هي الرواية ، التي تُصوِّر مرحلةً تاريخيّة أو تستوحي سيرة شخصية حقيقية عاشت في التاريخ . والرواية التاريخيّة مرتبطةٌ - في الغالب الأعم - بمرحلة بدايات النهضة ، حيث يزدادُ الاهتمام بالتاريخ القديم بوصفه خلفيَّة للحاضر المعاش من ناحية ، ومن أخرى باعتباره مجسِّدًا

لفترات العصر الذهبي للأمة . ولعلَّ أهمَّ كتاب يناقش قضايا هذا النوع من الرواية هو كتابُ « جورج لُوكاتش » « الرواية التاريخية » ، الذي ترجمه دكتور صالح الكاظم ، وقد صدَر عن وزارة الثقافة العراقية سنة ١٩٧٨ . وهو يؤكِّد فيه على « **أنَّ ما يهم في الرواية التاريخيّة ، ليس إعادة سردِ الأحداث التاريخية الكبيرة ، بل الإيقاظ الشعري للناس ، الذين برزوا في تلك الأحداث . وما يهم هو أنْ نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانيّة ، التي أدّت بهم أنْ يفكروا ويشعروا ويتصرفوا ، كما فعلوا ذلك تماماً في الواقع التاريخي .** » (٣)

معنى هذا أنَّ الرواية التاريخيَّة تُعيد إحياء وتصويرَ حدث تاريخي أو شخصية تاريخية ، وتُقدّمُهما في إطار إنساني مبرَّر ومُقْنع ، حتى لو لم تثبت الكتابات التاريخية ذلك ، لأنَّ الرواية الحديثة – أيا ما كان نوعها – تعنى جدًّا بالجانب الإنساني . . وبالسمات الفرديّة للشخصيات التي تُصوّرها . إنّ كاتب الرواية التاريخية ملتزم – إلى حدٍّ كبير – باحترام الحقائق التاريخية العامة ، لكن ينبغي عليه أن يكسو هذه الحقائق لحمًا ودمًا ، حتى يُبرزها بشكل إنساني وأدبي مُقنع . هذا هو التحدِّي الأكبر لكاتب الرواية سواء أ كانت تاريخية أو غير تاريخية .

هذا بالنسبة للرواية التاريخية أمَّا « القناع التاريخي » فهو أمر مختلف تمامًا ، لأنَّ الكاتب لا يهدف من خلاله إلى أنْ يصوِّر مرحلة أو شخصية تاريخية ، **وإنما يوظّف التاريخ باعتباره إطاراً خادعا لعالم آني يصوِّره** . إنه يستوحي سمات مرحلة تاريخية معيَّنة بأحداثها وشخصياتها ولغتها وفكرها وتقاليدها في إطار الزمان والمكان – دون أنْ يُشير تصريحًا أو تلميحًا إلى أيَّة حادثة أو شخصية لها علاقة ما بالتاريخ الاجتماعي للفترة المستوحاة ، من هنا يصير التاريخُ واقعًا والواقع تاريخًا ، ويتداخلُ العالمان بدرجةٍ واضحةٍ . . ويمتزجان بشكل قوي ، يُوحِّدُ بين عالم الإنسان وعالم الفن ، بين واقع التاريخ و واقع

الأدب . وهذا ما تدل عليه رواية « قلعة الجبل » .

(٤)

عالم الرواية

يتشكَّل عالم هذه الرواية – عبر قناع تاريخي متخيَّل – من مجموعة من التقابلات المتضادة ، والثنائيات الحادَّة، التي تُثْري بناء الرواية ، وتُخصبُ دلالتها الفنية ، فهناك القلعة – قلعة الجبل : بما تنطوي عليه من سلطان وبطْش وظلم وقسوة ، حيث يوجد السلطان الطاغيةُ خليل بن الحاج أحمد وأعوانه من الوزراء ورجال الدولة والجنود ، ويقابل عالم القلْعة عالم المدينة – مدينة القاهرة ، حيث يوجدُ الفقراء والدهماء والعامة ورجال الدين وأصحاب الحرف وعائشة بنت عبد الرحمن القفاص – محور الصراع في الرواية ، ومركز إدارة الأحداث ، وتنمية الحركة . ويظلُّ الصراع دائرًا والحركة مستمرة بين العالمين : عالم القلعة و عالم المدينة تديره شخصيَّتان ، تقومان بدور البطولة في الرواية ، وهما : السلطان خليل الحاكم الظالم ، وعائشة القفّاص المرأة الشابَّة الجميلة العفيفة .

وإذا ما حاولنا أنْ نَتتبّع مسيرة البناء الروائي ، فسوف نجد أنّ الرواية – تستعين بأسلوب كُتُب الحوليّات التاريخية ولغتها ، بطريقة تذكّرك ببعض كتابات تقيّ الدين المقريزي ، وجلال الدين السيوطي ، ومحمد بن إياس المصري ، وعبد الرحمن الجبرتي ، وغيرهم من مورِّخي مصر العظام ، لأنّ لمصر دوراً كبيراً في تدوين التاريخ .

يستعين الكاتب ابتداء بالراوي narrator العليم بكل شيء ، لكي يقدِّم لنا أحداث الرواية ، قائلاً في بداية الباب الأول : « فاعلم أنِّي لا أنزع إلى الخيال فيما أروي من أخبار السلاطين والملوك والأمراء وأكابر الناس . . إنهم القدوة

والريادة والعمل الصالح ، النجوم العالية في سماء حياتنا ، الماضي والحاضر والأمل المرتجى . من العيب أن نضعهم في غير مكانهم ، أو نُسيء إلى سيرهم بالشائعات وعدم التثبُّت . ما جرى أَرويه بمنتهى الصدق . أسأل المعاصرين ، وأُفتِّش في المصادر وأنتقل بين الأماكن ، مهما نأَتْ (ربما تنقَّلت بين المدن والأمصار ، وقطعت المسافات للتدقيق في واقعة أو مقولة) . أغربل الروايات العديدة ، فلا أبقي سوى الذي يبلغ الإجماع ، أو يقرب منه . »(٤)

ظهور الراوي - بهذا الوضوح منذ بدء الرواية - يؤكِّد توظيف الرواية للقناع التاريخي ، الذي تحدَّثْنا عنه من قبل . بعد ذلك يبدأ الراوي في سرد أحداث الرواية حيث إنَّ السلطان أساس الدولة خليل بن الحاج أحمد ، قد رأى مصادفة أثناء تجواله في مدينة القاهرة المرأة الشابة الجميلة عائشة بنت عبد الرحمن القفّاص ، التي يقول عنها الراوي إنها « ذاتُ وجه ما يكون مثلُه إلا في الجنة » (ص ١٣) ، وكأنه منذ البداية يُوحي بما قد حملَها من دلالة رمزية . وبينما يَفيض السارد في وصف تأثير جمال عائشة على السلطان ، يرتدُّ في اللحظة ذاتها من مسيرة الحدث - عن طريق أسلوب الاسترجاع flash-back - ليقدِّم فصلاً عن أصل السلطان خليل وأنَّه كان في الأصل مملوكًا وفد من آسيا الصغرى ، وظلَّ يعمل إلى أَنْ صار حاكمًا لمصر . . « وقيل إنّه كان قبيح السيرة في رعيته ، ظالما لهم ، قاسيًا في قوانينه ومراسيمه . وعابت عليه الأقلام المؤرِّخة ميله إلى الشدة والعنف . » (ص ١٥)

والكاتب يُثْبت ما وصف به ذلك السلطان الجائر عن طريق الشكِّ ، حيث يقول معلِّقًا على بعض ما ذُكر من أقوال تصفُ السلطان بالظلْم والبطش « وتلك جميعها مزاعم ، ربما أملاها الغرض ، فلا أحد رأى بعينه ، أو سمع بأذنيه ، أو شارك فيما حدث ، إنما هي روايات منقولة . أضاف كُلُّ واحد مما عنده ، فتحوَّرت وتضخَّمَت ، و وصلت إلينا بصورتها الشوهاء

الحالية . » (ص ١٥) .

بعد ذلك يتشكّل بناءُ الرواية كُلُّه على قاعدة الصراع وحركة المطاردة .. مطاردة الظالم للمظلوم .. وغدر الحاكم بالرعية ، وبطش القادر بالضعيف ، وبحث السلطان عن عائشة : المرأة الجميلة ، والرمز الموحي . وحين عجز السلطان عن الظفر بعائشة أخذ يعتقلُ ويَسجن ويَقتلُ كُلَّ مَنْ يمكن أنْ يكونَ قد بسط ظلا من الحماية عليها ، فيبدأ بالزوج خالد عمّار النسّاخ ، ثم بالأب عبد الرحمن القفاص ، ثم الخال محروس القليوبي الجزار ، ثم بالشيخ عاصم ندا خطيب المسجد ، بل إنَّ بطش السلطان يمتدُّ حتى إلى زوجته خوند جنات ، التي حاولت أن تدافع عن عائشة ، كما امتد – أيضًا – إلى الخليفة القاهر شمس الدين . وأخيرًا أصدر السلطان مرسومًا يبيحُ لجنوده فعل أي شيء بسُكّانِ مصر والقاهرة ، الذين أَخْفوا عائشة وحَموها .

« ضاق الأمر على الناس . عَدمت عندهم الأقواتُ . صارت أيامهم خطرًا متصلاً . فلما اشتد الأمر ، دفعوا بنسائهم وأطفالهم مستأمنين ، يسألون الجند أَنْ يوقفوا ما بدؤوه ، فلم يجبْهم الجندُ إلى مطلبهم ، وأعملوا سيوفهم في النساء والأطفال . وكشف الناسُ رؤوسهم ، واستغاثوا بمقام السلطان ، وباتوا لياليهم في قراءة ختمات وأَذْكار ، وأسرفوا في الدعاء ، والقُنوت في الصلوات . وتضرَّعوا ، وابتهلوا إلى الله بالأدْعية ، وحَمَلوا المصاحف على رؤوسهم ، وفرغوا إلى الجامع العتيق ، جامع الأزهر ، وجبل يَشكُر ، واستجاروا بمقام الحسين ، وأحاطوا به ، وابتهلوا إلى الله تعالى ، وابتهل خطيبُ جامع الأزهر ، وردَّد المصلون : « اللهم إنا نشكو إليك فقد نبينا ، وغيبة وليّنا ، وكثرة عدونا ، وقلة عددنا ، وشدة الفتن بنا ، وتظاهر الزمان علينا ، فَصلّ على محمد وآله ، وأعنا على ذلك بفتح منك تعجله ، وبضر تكشفه ، ونصر تعزه ، وسلطان حق تظهره . » (٥)

حين رأت عائشةُ أنّ بطْشَ السلطان خليل بأهلها قد زاد عن الحدِّ . ذهبت بنفسها إليه . وحين سألها عن سبب قدومها ، ردَّتْ عليه في ثقة أنّها لم تأت من أجل مطلب ذاتي ، وإنما من أجل دفع الظلمِ عن الناسِ ، فردَّ عليها السلطان . . « وهو يَعْجَبُ للتغير الذي طرأ عليها : ما كان قصدي شيء من ذلك . . إنما عنادك هو الذي أوجبَ ما حدث . . !

علا صوتها : قتل الناس بغير شرع اللّه !

أسفر الغضب عن تقطيبة : وماذا بعد يا عائشة ؟ وغلبت الحيرة صوته :

لم ألتق في حياتي بِمَن اجترأ عليَّ سواك .

واجهت عينه : لا أحب أن أقيم في هذا المكان .

قاوم التململ : ماتَ الآلاف وأنت على رأيك .

ما شأنُ الناس بقبولي أو رفضي الإقامة في القلعة ؟

لولا أنهم تدخلوا ، لكنت عندنا ضيفة غالية .

لا أحب الابتعاد عن حدرة الحنة .

صرخ : لماذا ؟

ودانت طبيعته لغضب واضح : استضفناكِ في قصورنا . . ولم نضعك في جب الجبل .

علا حاجباها لتأكيد السؤال : القصور ملأى بالحريم . . فلماذا أنا ؟

أهمل السيف ، فسقط تحت قدميه ، وهزَّ قبضة يده في وجهها : يا عائشة . . اليد التي غيَّبت خالد عمار ، وبطشت بأبيك وخالك ، وكل مَن وقف في طريق إرادتي ، لن يصعب عليها أنْ تكسر عودًا هشًا مثلك . . ! » (٦)

ويستمرُّ الحوار بين السلطان الظالم والمرأة النبيلة دون أَنْ يسلم أحدهما ، لأن عائشة رغم أن السلطان أراد أن يجعل منها سلطانة ، تلد له غلامًا يرث

الملك من بعده ، رفضت بإصرار وثقة . هكذا كان أطول لقاء هو آخر لقاء بينهما ، كأنما لحظة اللقاء هي بعينها لحظة الفراق . لكن أي فراق هو . . إنه الفراق الأبدي ، حيث جاءت لحظة النهاية - نهاية السلطان ، وبالتالي نهاية الرواية - خاطفة مباغتة دون تمهيد أو توقع ، حيث اتجه في أثناء الحوار خنجر مسموم إلى صدر السلطان ، « وسقط على الكرسي . . وتدحرج على سلمات خمس ، تعلو به فوق الأرض . حدث هرج ومرج . لم يجْرِ التثبُّت : من صوب الطعنة ، ولا من أين أتَتْ ؟ وهل هي وليدة اللحظة ، أم أنها وليدةُ تخطيط وتدبير ؟ وهل للفاعل شركاء ، أم أنّه أقدمَ على فعلته النكراء بوازع منْ نفسه ؟ غَلَبت الفوضى ، وانْشَغل الجميع بالجريمة الشنْعاء ، فلم يتبيَّنوا الفاعل ، ولا مصدر الطعنة القاتلة . »(٧)

كما بدأت الرواية بصوت الراوي ، كانت آخر جملة في الرواية قوله : « وهذا آخرُ ما انتهيتُ إليه » . ودلالة هذا أن الكاتب كان حريصًا على أنْ يوهمنا فنيًا ، أنّه محافظٌ على « القناع التاريخي » باعتباره إطارًا جامعًا لأحداث الرواية من البدء حتى الختام . وكاتبنا وهو يوظِّف هذا القناع التاريخي ، يَدعمه بإحياء الروح العامة للعصر . . عصر المماليك والعثمانيين من بعدهم ، حيث عمَّ الظلام ، وانتشر الفساد ، وأقفرت البلاد ، وساء حال العباد ، من هنا نجدُ أنَّ معظمَ شخصيات الرواية من أصحاب الحِرف اليدوية أو البدائية البسيطة ، فخالد زوجُ عائشة نسَّاخ ، وأبوها قفَّاص ، وخالها جزار ، ومسعود أبو طالب خبّاز ، وزيبلة أو طعيمة فرّان ، ودعموم القيسي بائع حلوى ، وعثمان كشك سروجي ، والمعلم جرجس أبو طبق طحان ، وشحيبر الدرديري بائع عطارة ، وعموش عوض الله معلّم ، ودبوس القمبشاوي إمام مسجد . .

وهنا أودُّ أنْ أُشير إلى أنَّ كاتبنا كان موفَّقًا بدرجة كبيرة في اختيار أسماء

الشخصيات الشعبية الثانوية ، التي كانت تقف مع عائشة في صراعها ضد الحاكم المستبدّ ، ونالها كثير من الأذى بسبب مساعدتها على الفرار من السلطان .

إطار القناع التاريخي

حتى يُوضِّح الكاتبُ إطار القناع التاريخي الذي استعان به في الرواية نجده يستعير طريقة كُتُب التاريخ والحوليّات في تقسيم الرواية إلى أبواب وفصول ، ووضْع عناوين فرعية أحيانًا .. وإهمالها في أحايين أخرى . أكثر من هذا أن عباراته ومفرداته تؤكد هذا الحسَّ التاريخي وتدعمه ، لأنّ اللغة هي الرّحم الذي تنمو في داخله كلُّ سمات النّصّ الأدبي ، وهي المقياسُ الوحيدُ الذي نستطيع به قياس كثافة المتغيّر الأسلوبي . وإذا كان الأسلوب هو الصيغة المميِّزة للنصِّ ، فإنَّ أسلوب الكاتب هنا يشي بوضوح ، أنّه قد نجح بدرجة كبيرة في إحياء لغة الكتابة التاريخية ، مثل تلك التي نجدها في كتاب « السلوك » للمقريزي ، و « حسن المحاضرة في أخبار مصر والقاهرة » للسيوطي ، و « بدائع الزهور في وقائع الدهور » لابن إياس المصري . وفي هذا الجزء من الرواية ما يؤكد قدرة الكاتب على تقديم لغة أدبية خاصة ، تواكب إطار القناع التاريخي للرواية :

(فصل في نشأة السلطان خليل)

« فاعْلم أنَّ نشأة السلطان أساسُ الدولة خليل بن الحاج أحمد ، تبدو - في المصادر التاريخيّة - غامضة ، تتحيّفها قتامات وظلال ، تعاني من التناقض و التشتُّت . قيل إنَّ السلطان أساس الدولة ولد ونشأ في آسيا الصغرى ، فلما بلغ اليفاعة باعه أبواه إلى نخَّاس لاحظ نباهته ، فاحتفظ به لنفسه ولم يبعه . وحين مات الرجل فإن خليل باشر عمله بدلاً منه . واستطاع - بدهائه وأمواله - أَنْ يشتري الذمم والضمائر ، حتى دانت له الأمورُ ، و وجد السبيل ممهدًا لحكم مصر ، فارتقاه . وقيل إنه كان قبيح السيرة في

رعيَّته ، ظالمًا لهم ، قاسيًا في قوانينه ومراسيمه . وعابت عليه الأقلام المؤرِّخة ميلَه إلى الشدة والعُنف ، فهو يسوس الرعية بأسلوبِ النخاس ، لا يرعَى ذمَّةً ولا ضميرًا ، ولا تأخذه شفقة أو رحمة ، ورُوي عنه ما تقشَعِرُّ منه الأبدان وتنكره القلوب . . »(٨)

هكذا يكون الكاتبُ قد حافظ على سمات القناع التاريخي ، الذي اتخذه إطارًا عامًا لعالم الرواية . والسؤال الآن هو : **ما الرؤية السياسيّة التي يُفصح عنها عالم هذه الرواية ؟**

الرؤية السياسية

إنّ القيمةَ الجماليّة الكبرى لأيِّ نصٍّ أدبي – في تقديرنا – تتحقّقُ من خلال دلالاته الفنية ، التي تعبِّر عن رؤية إنسانية نبيلة : تُحارب الظُّلْمَ والقهر والاستبدادَ ، وتُناصرَ الحرية والعدل والمساواة ، من هنا فإنّ جماليات الأنواع الأدبية – في مجملها – تتشكّل من رؤية ساميَة لقيم الحياة وحريّة الإنسان . إنّ الأدبَ الحقّ .. هو الأدبُ الملتزم بنفي عذابات البشر ، وتأييد نضالهم المشروع ضد قوى البطش والغدر والطغيان ، ومعنى هذا – أيضاً – أنّ النص الأدبي ذو مهمة مزدوجة : جمالية وأيديولوجية في آنٍ واحد .

إن كل أديب – بالضرورة – صاحب موقف فكري ، وبالتالي ليست هناك تجربة أدبية بلا رؤية للكون والحياة . بيد أننا نريد أنْ نركِّز على محور واحد من محاور الرؤية في دراستنا لرواية « قلعة الجبل » ، وهو محورُ الرؤية السياسية ، لأنها أهمُّ جانب حظي باهتمام المؤلف . والرؤية السياسيّة لكاتبنا يفصح عنها بناء الرواية – جماليًا – في قدرة وإحكام ، لأن بعض من يقدمون رؤى سياسيّة في الرواية العربية المعاصرة ، يميلون إلى قدر من المباشرة والخطابة – أحيانًا . ومحمد جبريل – هنا – صاحب رؤية سياسية ملتزمة ،

ترى أن أي حاكم ظالم ، مهما عبث بأقدار الناس وحرياتهم ، فإنّ له مصيراً حتميّا ، لا مهرب منه ، من أجْلِ ذلك يُقتل السلطان خليل ، وهو في قصره ، وعلى كرسيه ،وعلى مشهد من وزرائه وجنوده ، لا يدري أحد « مَنْ صوَّب الطعنة ، ولا مِنْ أين أتَتْ ، هل هي وليدة اللحظة ، أم وليدةُ تخطيط وتدبير ؟ »

والكاتب - لكي يبرز رؤيته بشكّل جلي - حريصٌ على وصْفِ قتْل السلطان . . وليس على بيان مَنْ هو القاتل ، لأنَّ كلَّ واحد في الشعب المظلوم المقهور صاحب ثأر . . وصاحب حقٍّ .

هـذا هـو مـا يؤكِّده النصُّ الروائي حين يُنهيـه الكاتـبُ بهـذه العبـارة : « وانشغل الجميع بالجريمة الشنعاء ، فلم يتبيَّنوا الفاعل ، ولا مصدر الطعنة القاتلة . » (٩)

هذه الميتةُ العادلةُ لسلطانٍ ظالم ، هي في الوقت نفسه انتصار لشعب مظلوم ، كما أنها في الوقت نفسه انتصار لعائشة القفّاص - التي كان الكاتبُ حريصًا على أنْ يحملها دلالات رمزية عدة ؛ فهي رمزٌ للشعب المظلوم ، ورمزٌ للحرية ،ورمزٌ للحق والجمال . والكاتبُ يُحمّلها هذا (البعد الرمزي) منذ بدء الرواية حتى الختام . إنها رمزٌ لشعب مظلوم ، يسؤوه ما يسوؤها ، ويُرضيه ما يرضيها : « استقرَّت خواطر الناس ، واستبشروا وابتهجوا بالفرح ، هاص الناس في الشوارع والدروب ، وزاطوا . وفتح العلماء باب الأزهر ، وقرؤوا دروسهم ، وامتلأت الأروقة بشاغليها . وفتح الناس متاجرهم ، وتركوا أسلحتهم ، وانصرف كلٌّ لشأنه . اعتبروا نزول عائشة من قلعة الجبل ، وعودتها - بملاءتها التي أصرت على ارتدائها - إلى حدرة الحنة ، مناسبة بهجة ، وفرح لكل أبناء البلاد المصرية . » (١٠)

ونود أن نشير إلى أن الكاتب يُفصح عن رؤيته السياسية ،التي تؤمن

بانتصار العدل على الظلم ، والجمال على القبح ، والشعب المظلوم على الحاكم الظالم ، من خلال منظور جدلي يقوم على الصراع بين مجموعة من التقابلات الرامزة ، يمكن أن نركزها فيما يلي :

قلعة الجبل	مدينة القاهرة
السلطان خليل	عائشة القفاص
جنود السلطان	أبناء الشعب
الظلم	العدل
القبح	الجمال
القناع التاريخي	الواقع المعاصر

معنى هذا أنّ توظيف الكاتب للقناع التاريخي ، لم يكن إلا إطاراً خادعاً للتعبير عن رؤية سياسيّة واقعيّة معاصرة . إنّ رواية « قلعة الجبل » : بالبناء الفني المحكم والشخصيات الروائية ، التي رسمتْ بمهارة وإتقان . . وبكونها واحدةً من الأعمال الروائية ، التي تسعى إلى ربط الحاضر بالماضي ، والمعاصر بالأصيل ، كما أنّ الكاتب - بحكم وعيه الأيديولوجي الملتزم برؤية سياسية جادة ، وقضية إنسانية نبيلة . بهذا كله يتّضح أنّ محمد جبريل واحد من الروائيّين العرب المعاصرين ، الذين يعملون في صمت من أجل تأصيل الفنِّ الروائي ، والتعبير عن حرية الإنسان العربي .

الفصل التاسع

جمالِيّات النموذج

تعارضات الرؤية في رواية سياسيّة

« أنْ يحدثَ الزلزال أخفُّ وأهْونُ ..
من أنْ يحدُث الإحساس بالزلزال ! »
الطاهر وطّار

١ - شجونٌ لا بد مِنْ سردِها (*)

الحديث عن الرواية في الجزائر ، حديث ذو شجون شتّى بالنسبة لي ، لأنه - في جوهره - حديثٌ عن الجزائر الشقيقة نفسها . الجزائر بلد المليون شهيد ، التي حققت بالدم والنار استقلالها ، وأكّدتْ بالكفاح والإصرار وجودها .

كما أنّ الحديث عن الرواية المعاصرة في الجزائر ، هو - في حقيقته - حديث عن الرواية العربية في أي قطر آخر على مستوى الرؤية والتشكيل . فنحن العرب لا يزال ينطبق علينا - إلى اليوم - قول أحمد شوقي « كلنا في الهمِّ شرق .. ! » .

إن مهامنا ، وهُمومنا ، وأشواقنا واحدة ، بيد أننا لا نُجيد - كثيراً - العزف المشترك والإنشاد الجماعي ، فكل فرد - فينا - أمة ، وكلُّ أمة جزيرة منعزلة .

الحديث - أيضاً - عن الرواية في الجزائر - أو عن غيرها من الأنواع الأدبية في

أي قطر - يثير شَجناً مؤرقاً لدى كلّ المثقفين بسبب القيود والسدود ، التي تحول دون انتقال الكتاب الثقافي من بلد إلى آخر . وحتّى تلك الأقطار العربية التي تفتح أبوابها لدخول مواطني دولة أخرى دون تأشيرة ، لا تسمح - بسهولة - باستيراد الكتاب منها .. أو تصديره إليها . هكذا أصبحنا في مجال الثقافة - كما في مجالات أخرى غيرها - مثالا جيداً لما أسماه الروائي الروسي العظيم « دستويوفسكي » « الإخوة الأعداء » . ولولا بعض العَلاقات الشخصية ، ما استطاع المتخصصون أنفسهم أنْ يتابعوا مسيرة الحركة الثقافية والأدبية في أقطار عربية أخرى .

أخيرًا فإنَّ الحديث عن الرواية أمر جدٌّ عزيز إلى نفسي ، فقد شُغلتُ بقضايا الفنّ القصصي - مبدعًا وناقدًا - منذ ربع قرن أو أكثر ، لذلك فإن الانشغال به يُشكِّلُ بالنسبة لي حُلمًا أدبيا ، لا أرغب في اليقظة منه .

٢ - الفنُّ القصصي .. الخطاب الجزائري

لا أظنُّ ولا أعتقدُ أنّ للصُّدْفة دورًا في أنَّ معظم ما يفدُ إلينا - في مصر - من نصوص الأدب الجزائري المعاصر ، ينتمي إلى الفن القصصي - لا سيما الرواية . وعلى هذا فإنّ ما يصلُ إلينا من نصوص الشعر والمسرح محدود جدًّا ، بالقياس إلى ذلك العطاء الزاخر في مجال القص . وهذا الإنتاج لا يُبهر متابعه بوفرة الكمِّ العددي فحسب ، وإنما يَلفت نظره - بقوة أيضًا - إلى حداثة في أساليب القصِّ ، ومغامرة في طرائق الحكي وجرأة في قضايا الطرح ، وتجدُّد في أدوات التشكيل .

في خلال حوالى ثلث قرن أو أقل ، ظهرت مجموعة كبيرة من أعلام ذلك الفن ، ولا سيما في العقدين الأخيرين (١٩٧٠-١٩٩٠) . كما أنَّ بعضهم يواصل الإنتاج بشكل مُطَّرِد ، ويقدِّم عطاء وفيرًا . . وخِصْبًا . نلمس ذلك بوضوح في إنتاج بعض الكتاب أمثال عبد الرحمن بن هدوقة - الطاهر

وطّار - رشيد بوجدرة . . وغيرهم .

يُمكنُ أن نحصر أهمّ كتّاب القصة والرواية المعاصرة في الأسماء التالية :

أحمد رضا حوحو - أحلام مستغانمي - عبد المجيد الشافي - رشيد بوجدرة - عبد الحميد بن هدوقة - الطاهر وطار - محمد ديب - كاتب ياسين - مالك حدّاد - مولود فرعون - عبد الملك مرتاض - محمد مصايف - إسماعيل غموقات - مرزاق بقطاش - أحمد بو دشيشة - أحمد منور - زهور ونيسي - سعدى إبراهيم - آسيا جبار - علاوة وهبي - واسيني الأعرج - محمد مفلاح - محمد المنيع - محمد عرعار - أبو العيد دودو - جلال خلا - الشريف الشناتيلية - بوشفيرات عبد العزيز - علاوة بوجاري .

في هدي من ضوء هذه الحقيقة - حقيقة كثرة الإنتاج الروائي وجودته - فإنَّ القضية التي تطرح نفسها هي : **بم نعلّل وفرة الإنتاج الجزائري في الرواية أكثر من غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى ؟**

في محاولة لتفسير هذه القضية نقول :

إنّ « الفترة التي تمتد من سنة ١٩٥٤ إلى سنة ١٩٦٢ - ليست تحوُّلا جذريّا في التاريخ النضالي للجزائر فحسب ، ولكنها - أيضًا - أخصب فترة في المجال الأدبي على الإطلاق ، فهي التي شهدت تطوُّرَ فن القصة والرواية . . وأصبح في مقدور الجزائر وهي تواجه الاستعمار ، أَنْ تضع في قوالب سياسيّة ونفسيّة واجتماعيّة المحتوى الجديد لإنتاجها الأدبي من حيث الصورةُ الكاملةُ ، فقد دخلت موضوعات جديدة على الأدب الجزائري ، أو لنقل على الأقل أنَّ تناوله لها كان جديداً وخارجًا عن المألوف . » [١]

بعد الاستقلال - أي بعد سنة ١٩٦٢ - **بدأ الأدب الجزائري ، وهو مبهور بنشوة النصر ودحر المستعمر ، الذي كان يريد (فرنسة) الجزائر العربية - بدأ هذا**

الأدب يُسجل ملحمة النصر وقصص الكفاح . وقد تصادفَ أنْ تم ذلك النصر على يد طلاع الطبقة الوسطى ، تلك الطبقة التي يُعزى إليها فضل اكتشاف فنّ الرواية الحديثة ، وتطويره عن جذوره الأولى تطويراً يجعله منبت الصلة - إلى حدٍّ ما - عن الجذور القديمة له (٢).

هكذا تواكَبَت الحركتان : مسيرة الطبقة الوسطى ، ونشأة الرواية في الجزائر . (وهذه المواكبةُ حدثت في بلاد أخرى كثيرة من قبل ، ولا سيِّما في مصر) . الطبقة الوسطى إذن وهي تكتشف نفسها وتثبت وجودها ، تكتشف فن الرواية وتتخذ منه وسيلة للتعبير عن همومها ومهامِّها ، وعن آلامها وآمالها ، وعن واقعها وأحلامها . ومِنَ المعروف أنَّ الرواية لا تتقيَّدُ بشكل بنائي محدَّد صارم . وهي - أي الرواية - إذ تُضحِّي ببعض تقاليد الشكل ، فإنَّ ذلك هو الثمنُ الذي تدفعه من أجل الإيهام بالواقعية ، والإيحاء بأنها تُصور الحياة اليومية بتفاصيلها المألوفة ، وتصوير الأحاسيس الإنسانية البسيطة ، والتعبير عن بعض مواقف الاحتجاج ضد الحياة اليومية . . وهذا ما يوضِّحه « برنادر شو » حين يرى أنَّ « الفن هو المرآة السحرية ، التي تقوم بعكس الأحلام غير المرئية وتحويلها إلى صور مرئية . فأنت تَستخدمُ المرآة لترى وجهك ، وتستخدم الأعمال الأدبية لرؤية روحك ، وهذا يَعني أنّ الرواية في الأساس نوعٌ من مرآة الحلم ، التي يحاول فيها الروائي أن يعكس نفسه الجوهرية . » (٣)

بناء على هذا نستطيع أَنْ نذهب إلى أنَّ الأديب الجزائري - في هذه الفترة العاصفة بالأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية ، فترة ما بعد الاستقلال - رأى أن فنون القصِّ بصفة عامة ، والرواية منها بشكْل خاص ، أقدر الأنواع الأدبية على تصوير واقعه المتغير ، ومشاكله المتجددة وصراعه الدائب ، من أجل تسجيل قصص البطولة والكفاح التي تمت ، وطرح بعض هموم المجتمع وأشواقه بعد الاستقلال .

إن معظم مشكلات الجزائر الحقيقية - مثل غيرها من بلاد العالم الثالث - قد ظهرت غداة تحقيق الاستقلال الوطني ؛ ذلك أنّ الكفاح ضد المستعمر يجمع كل فصائل الأمة ، ويوحّد بين كافة الأيديولوجيات فيها . أما بعد الاستقلال فإن كل طبقات المجتمع تريد أنْ تأخذ قسطًا من مكاسب النصر ، الذي حققته بدمائها بأرواحها ..كما أنّ كلّ طبقة - إن لم تكن كل شريحة - تريد أن تفرض أيديولوجيتها ، وتطرح رؤيتها ، وتبسّط فلسفتها - بالحق أو غيره أحيانًا - على الآخرين !

في الواقع يواجه أمثال تلك الأزمات العاصفة ، تكون (الرواية) - بالضرورة - هي النوع الأدبيُّ الأكثر ملاءمة للتعبير عن قضاياه المعقدة ومشاكله المتأزِّمة ، وهذا ما لا تطرحه مضامين روايات تلك الفترة فحسب ، وإنما نحس به - أحيانًا - من قراءة عناوين بعض هذه الروايات مثل :

ريح الجنوب ، بان الصبح : عبد الحميد بن هدوقة - المرفوضون : سعدى يوسف - الرعن ، الحلزون العنيد ، التفكك ، المرث ، ليليات امرأة آرق ، معركة الزقاق : رشيد بوجدرة - المؤامرة : محمد مصايف - الخنازير : عبد الملك مرتاض - طيور في الظهيرة : مرزاق بقطاش - اللاز ، العشق والموت في الزمن الحواشي ، الزلزال : الطاهر وطّار - هموم الزمن الفلاقي : محمد مفلاح - وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر : واسيني الأعرج . . إلخ .

٣ - الرواية الجزائرية .. رواية سياسية

كما فرضت الظروف النضالية والاجتماعية للواقع الجزائري أَنْ تكون الرواية أكثر الأنواع الأدبية ملاءمة للتعبير عن قضاياه وأزماته ، أوجبت هذه الظروف - أيضًا - أنْ يكون الموضوع الغالب عليها والمتحكِّم في محاور مضمونها - هو موضوع (القضايا السياسية) ، سواء أ كانت هذه القضايا

مرتبطة بتصوير بعض ما حدث في مرحلة النضال مع المستعمر الفرنسي ، أم كانت متصلة بمشكلات ما بعد الاستقلال : السياسية والاجتماعية والإنسانية .

إنَّ الأدب - بالضرورة - انعكاس إيجابي لحركة الواقع ، وما حدث بالنسبة للرواية الجزائرية المعاصرة ، إنما هو - في حقيقته - ترجمة أمينة لهذه المقولة ، لذلك فإننا حين نقرأ الحصاد الروائي لهذه المرحلة - على الرغم من تنوُّع مذاهبه واتجاهاته - نجد أنَّ قضايا السياسية تحتلُّ مكانة بارزة في محاور تلك الروايات ومضامينها . ونجد أنّ هذه السمة في الروايات المكتوبة بالفرنسية والعربية على حدٍّ سواء ، كما نجدها في الروايات التي كتبت قبل الاستقلال أو بعده .

ومما يؤكد غلبة الرؤية السياسية على الإنتاج الروائي الجزائري ، أننا نجد رواية مبكِّرة نسبيّا وهي رواية « ريح الجنوب » لعبد الحميد بن هدوقة ، التي صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٧٠ ، نجد هذه الرواية رغم قربها من الاتجاه الرومانسي فإنها تُعدُّ رواية سياسية ، تُصوِّر بعض ما حدث بعد انتهاء حرب التحرير ، والمؤلِّف يعكس بعض ما يجول في خاطر إحدى شخصيات الرواية على هذا النحو : « كان الطاهر يكن لابن القاضي احترامًا صادقًا ، فهو من قرية غير القرية التي ينتسب إليها مالك و ابن القاضي . وأثناء حرب التحرير لم يكن بهذه الجهة ، ولم يعلم بما وقع فيها تفصيلاً مثلما كان يعلم مالك . ثم هو من ناحية أخرى يعتقد أنَّ كلَّ مَنْ لم يغادروا الوطن بعد إعلان الاستقلال هم ليسوا خونة ، ولو ألصقت بهم تهمة الخيانة ، أو حامت حولهم الشبهات . وابن القاضي كان أنانيا أكثر مما كان خائنًا في نظر الطاهر ، وكان إقطاعيّا إلى حدٍّ ما ، لامتلاكه نصف ما يَملك من الأرض . ولكنَّ ذلك بالنسبة للطاهر أمر طبيعي ، شأن كُلِّ الفلاحين الكبار ، فهم يعتقدون أنه لولاهم لما بقيت أرض صالحة للفلاحة ،لأن الناس لا يحبون العمل ، والأرض لا تليق لمن لا يحب العمل . . بيد أنَّ جدلهم هذا ، لا يخفى على

مَنْ يدرك الحقيقة ، لأنَّ أصحاب الأرض في الواقع ليسوا هم الذين يخدمونها . إنهم مسيرون ليس إلا ، والتسيير لا يخدم مصلحة غيرهم . وإنما مصلحتهم وحدها . لكن الطاهر لم يكن مِن الذين يُعنون بالقضايا الاقتصادية العناية الكافية ، ولم يكن منْ دعاة الإصلاح الزراعي ولا أنصاره ، كان من دعاة التعريب ، ومن دعاة تعميم التعليم ، ومن أنصار القومية بمعناها العصبي . ثم إنّ مهنته كمعلِّم تجعله أقرب إلى فهم ما ذكر أكثر من فهمه للمسائل الاقتصادية وملابساتها الكثيرة المعقدة . ومن ناحية أخرى فهو كمعظم زملائه الذين تشبعوا من مثاليات كتَّاب النهضة في العصر الحديث ، وكتَّاب عهود الازدهار الماضية ، يؤمن بأن العربية هي أفضل اللغات ، وأنَّ الإسلام هو أفضلُ الأديان ، وأنَّ الأمم لا تحصل على الأمجاد بشعوبها ، ولكن بفضْل عبقريات أفذاذها وقادتها ،وأنَّ الفردية في النهاية هي محور كُلِّ عناية ورعاية ، لأن الجماعة لا تصلح إلا بصلاح أفرادها . . » [٤]

ونحن إذْ نقرأ أمثال هذه الفقرات ، وهي كثيرة ومتنوعة في كل أجزاء الرواية ، ندرك أن الكاتب حريص على أنْ يقدِّم تحليلاً سياسيا للواقع ، قدر حرصه على تشكيل رواية أدبية - يريد من خلالها أَنْ يؤكِّد « إنَّ الفرد ولو وصل به الأمر إلى أقسى محنة في حياته ، فإنه مع ذلك تبقى له حريةُ اختيار موقفه . . » [٥] كذلك نرى في أمثال هذه الفقرات على امتداد الرواية - أَنّ الكاتب يريد من خلال شخصياته أنْ يقدِّم رؤيته السياسية الخاصة إزاء ما يحدُث في واقعه .

هذه العناية بتصوير قضايا السياسة ، نجدها أيضًا عند مرزاق بقطاش في روايته « **طيور في الظهيرة** » التي يُهديها إلى والده ، فيقول : « إلى المغفور له والدي ، كان أميا ، ولكنه علمني أنْ أقدِّس العربية . » وهذه الرواية رغم أنَّها العمل الأول لصاحبها فهي ليست بعيدة عن تصوير بعض قضايا السياسة

الجزائرية . . فمرادُ التلميذ يخوض هو وزملاؤه معركة ضد اللغة الفرنسية ، والمؤلِّف مشغول بتصوير هذه القضية في روايته : « الشارع الرئيسي في الحي غاصّ بالأطفال ، الذين تجمعوا حلقات حلقات . أصوات عديدة متشابكة فيما بينها تندُّ عنهم ، كأنها أصوات طيور البحر عندما تحلِّق حول سمكة كبيرة . أحاديثهم كلُّها تدور حول موضوع واحد بات يقُضُّ مضاجعهم ، وليس ذلك الموضوع سوى الإضراب عن الدراسة وعدم تعلُّم اللغة الفرنسية . إنهم يريدون الانصياع لأوامر المجاهدين حتى يكونوا هم الآخرين مجاهدين . إنها قضية حياة أو موت بالنسبة لهم . والويلُ لأي طفل عصى هذه الأوامر ، وذهب إلى المدرسة . » (٦)

هذه العناية نفسُها – بقضايا السياسة في الرواية – نجدها عند بعض الكتّاب الذين يكتبون بالفرنسية ، ومنهم رشيد بوجدرة ، الذي بدأ مسيرته الروائية سنة ١٩٦٩ باللغة الفرنسية ، لكنه منذ سنة ١٩٨٢ تقريبًا ، بدأ يكتب الرواية باللغة العربية(٧) . هذا الكاتب حين نقرأ بعض إنتاجه الروائي لا نجدُ أنه يقدِّم طرحا سياسيّا لبعض قضايا الواقع الجزائري المعاصر فحسب ، وإنما **يُريد أنْ يحدث – عن طريق الرواية – ثورة فكرية شاملة بالنسبة لكل عناصر تُراث الأمة** ، فبطل الرواية « طارق » يقيم المؤلف بينه وبين « طارق بن زياد » فاتح الأندلس علاقة قائمة على التداعي وتراكُم التفاهات ، لإحداث قدْر من المشاكلة بين الماضي والحاضر عن طريق تعارُض النصوص والأحداث والتداعي النفسيّ واللغوي ، حتى يُحدث صدمة فكرية لدى القارئ ، تجعله يرفُضُ أو يشكُّ على الأقل -في بعض المواريث التي جمد عليها فكر المواطن العربي .

والكاتب ينقُل بعض شخصيات روايته لزيارة مدينة « جبل طارق » التي يذكر التاريخ أنّ العربَ قد فتحوها بالسيف ، وصنعوا فيها مجدًا عربيّا ، لكنها اليوم صارت مدينة سياحية تخضع للتاج البريطاني . ومن أجل إحداث

صدمة المفارقة بين الماضي والحاضر ، وبين طارق بن زياد فاتح المدينة ، وطارق بطل الرواية - في أثناء هذه الزيارة - تصور الرواية هذا الموقف - موقف الصراع الفكري بين القديم والجديد - بأسلوب متوتِّر ، ولغة حادّة سريعة الإيقاع عاصفة الدلالة ، كما أنَّ الكاتب **يُسقط أحيانًا أدوات الترقيم** ، ليُقَوي علاقة التداخل والتداعي :

« اتركنا من نرجسيتك هذه يا فحل بك ، أبوك يا أيها الصبي سمّاكَ طارقًا وقال العدو أمامك والبحر من ورائك . لو كنت على الأقل تُحسنُ السباحة في الماء العكر . . نرجسية رخيصة لا أكثر ولا أقل (ازدراء ؟) واعلم يا حكيمَ الحكماء أنَّ طارقك هذا لم يقُل البحر من ورائكم . خرافة ! ضحك . أوقفني عند حدي . كان الدليل السياحي بغلافه الساطع مرميا على الطاولة . ضحك . قهقه . أخذته نوبة من الضحك . تلوّى تحت سطوتها ، تلعثم . طرقت البابَ حتى كلمتْني . تذكرت بدوري قلت بئس الطفولة بلا قاع يا طارق طرقت الباب حتى كَلَّ مَتْني (أو كلمتني) اتركنا من هذه التفاهات رد مالك ضدّ هذه التفاهات ؟ إنها الأهل والصميم لا تُهبّل . . ﴿ **ويسألونك عن المحيض قل هو أذى فاعتزلوا النساء في المحيض فإذا تطهرن فأتوهُنّ من حيث أمركم الله** ﴾ من حيث أمركم الله من حيث أمركم الله أعرب هذه الجملة من حيث لا فائدة في ذلك . دعني وإلا تلفظْتُ بما لا يعجبك كلامًا فاحشًا . . كان صاحبُ القرار يأخذني إلى المسجد حين لمحتُه يدنو وينفخ في سماق اللوح يفرش لي الحصير يصرخ كفى من رنين الحرف من رنين الحرب كانت الحرب دائرة رحاها تسير على قدم وساق حرب ضروس أين طفولتي ﴿ **يسألونك عن المحيض** ﴾ ركضت إلى المنزل أمي طاهرة ترفع ذراعيها نحو حبل الغسيل المخفي في مؤخر الحديقة بجانب الزيتونة القديمة المهملة ، ولم تكشف على أحد منذ مات جدي ذلك الشيوعي النزيه ، وقد عاد من مكة حاملاً

معه قارورة مفلطحة تحوي ماء زلالا . . » (٨)

حول قهر الخوفِ والجوع والتوجُّع يدور في داخل بطل رواية « وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر » مثل هذا المنولوج ، أو فلنقل مثل هذا الطرح الفني لرؤية المؤلف وهواجسه السياسية إزاء بعض قضايا واقعه : « إيه يا الأيام الكحلة . . حين تدورين دورتك العادية سأعدمُهم واحدًا واحدًا بدون رحمة . . وأعلِّقهم من دُبُورهم على أعواد المشانق . . سيصفِّق الشهداء ، الذين أسقطهم جنود الأمس الملعون . . آه لو تعودون يا الشهداء . . لو تعودون . . سأمشي في ركابكم كما أنا الآن أسير . . معكم أبدًا في صف واحد . انزلوا وسترون ، كيف نقف عند وعودنا نحن الفقراء . . المسيح سيزورنا بعد أيام . . يا إخوتي استغلوا الفرصة التي لا تُعوَّض . . سنكون عند حُسْن الظنِّ . أنا متأكِّد مائة بالمائة أنكم ستعيرونني سيف حمدان وقيثارة «جيفارا » حمدان هو حمدان قرمط زعيم القرامطة وقصيدة ‹‹ لوركا ›› هذه أسلحتي سأشهرها في وجوه أعدائي ، وآتي عليهم جميعًا . . وسأصل لا محالة . . أَصلُ إلى هذا الخطيب الكاذب ، الحاج بودوارة الذي لم يزده حجُّه إلا تمسكًا بالمصالح الشخصية الآنية ، ولو كان ذلك على حساب روح والديه . . هؤلاء الناس متشابهون في كلِّ مكان ، يبيعون العالم للهلاك إذا كان ذلك يضمنُ لهم مصالحهم . . » (٩)

بناء على ما ذكرناه من استشهادات روائية مختلفة الرؤى والاتجاهات ، يتأكَّد ما سبق أن أشرنا إليه ، وهو أنّ الرؤى والقضايا السياسية تُشكّل عاملاً مشتركًا ، ومحورًا رئيسيًا في معظم الروايات . وبالطبع فنحن نُدرك – واعين – أنَّ هذه المشكلات هي بعض مشكلات الواقع نفسه ، وقد انعكست أصداؤها عالية الصوت حادَّة الإيقاع في معظم الإنتاج الروائي الجزائري – إن لم يكن كلَّه تقريبًا .

وما يحدث اليوم في الأدب الجزائري سبق أنْ حدث في الأدب المصري من قبل .. فقد كانت الرواية خلال النصف الأول من القرن العشرين أكثر قدرة على تصوير بعض قضايا المجتمع المصري في مرحلة التحوُّلات الكبرى : تحرير البلاد من المستعمر ، وتطوير الحياة ، وتغيير الواقع ، ونشر القِيم الجديدة ، التي تظهر بظهور الطبقة الوسطى . وهذا الموقف برمَّته هو عين ما حدث بالنسبة للرواية الجزائرية المعاصرة ، حيث إنها مشغولة بتصوير قضايا عامة وساخنة ، تتصل بتحقيق حرية المواطن وتدعيم مبادئ العدالة الاجتماعية ، وتأكيد قيم المساواة بين الرجل والمرأة ، والموقف من التراث أو من السلفية الجديدة في الفكر والفن والحياة .

هذه القضايا وأمثالها هي ما تطرحُه شخصيات الروايات الجزائرية المعاصرة ؛ « **لأن الإنسان المتكلّم في الرواية هو دائماً صاحب أيديولوجيا بقدر أو بآخر ، وكلمته هي دائماً قول أيديولوجي.** واللغة الخاصة في الرواية هي دائما وجهة نظر خاصة إلى العالم تستدعي قيمة اجتماعية . والكلمة قولا أيديولوجيا ، هي التي تُصبح موضوع تصوير الرواية ، وإنَّ فعل بطل الرواية وسلوكه ضروريان لكشف موقفه الأيديولوجي . والحقيقة أنَّ **القرن التاسع عشر أوجد نوعاً هاما جداًّ من الرواية ، البطل فيه هو الإنسان المتكلم فقط العاجز عن الفعل ، المحكوم عليه بالكلمة المجردة** : بالحلم ، بالوعظ الباطل ، بالأستاذية ، بالتأمُّل العقيم . . إلخ . »(١٠)

ننتهي من ذلك كلِّه إلى أنَّ غلبَة قضايا السياسية ومشكلات الأيديولوجيا على الرواية الجزائرية ، أمر طبيعي بحكم زخم قضايا الواقع ، وتعقُّد مشكلاته الفكرية والاجتماعية بعد التحرُّر من احتلال غاشم استمر مدة قرن ونصف تقريبًا .

٤ - الطاهر وطّار

يعدُّ الطاهر وطَّار واحدًا من أهمِّ الأدباء الجزائريِّين ، الذي يكتبون باللغة العربية . وهو يمارس عملية الكتابة القصصيّة منذ سنة ١٩٦٣ تقريبًا .

من أهمِّ أعماله الروائية : « اللاز» وهي أول رواية يصدرها ، وقد نشرت طبعتها الأولى سنة ١٩٧٢ . ثم توالى بعد ذلك صدورُ باقي رواياته وهي : « العشق والموت في الزمن الحواشي » التي تشكِّل الجزء الثاني من رواية « اللاز » ، ثم يلي ذلك روايات « الزلزال » و « عرس بغل » و « الحوات والقصر » .

ومن أعماله في القصة القصيرة : « الطعنات » وقد صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٦٣ ، ثم مجموعة « الشهداء يعودون هذا الأسبوع » التي صدرت عن وزارة الإعلام العراقية سنة ١٩٧٤ .

ومما يؤكِّد أهمية الكاتب أنَّ الناقد واسيني الأعرج - في كتابه « الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الجزائري » (١٩٨٦) - جعل الجزء الثاني الخاصّ بالدراسة التطبيقية ، الذي أسماه « تطبيقات على الرواية الجزائرية : الكشف المحلي عن جمال الفن الواقعي » - جعل هذا كُلَّه يدور حول روايات الطاهر وطَّار وحدها .

***

يمكن القولُ بأنَ أدبَ هذا الكاتب يتميَّز بعدة سمات فنية هي :

١ - رصد مسيرة الشعب الجزائري وتصوير أهمِّ قضاياه : ذلك أنَّ كتاباته الروائية والقصصية ، تحاول أَنْ تقدِّم - بالتزام و وعي - صورة لمسيرة الجزائر منذ مرحلة الكفاح الثوري ، الذي ظهر بظهور « جبهة التحرير الجزائرية » سنة ١٩٥٤ . كما أنَّ الأحداث والقضايا التي حدثت بعد الاستقلال ظلَّت

تَلْقى أيضًا عنايَة منه ، بحيث يمكن القولُ بأنَّ أعماله تعكس صورة أدبية صادقة لمسيرة الشعب الجزائري وأزماته في أثناء حرب التحرير وفي أثناء مرحلة الاستقلال سنة ١٩٦٢ . وهو في محاولاته لتقديم صورة أمينة للواقع الجزائري يتسلّح برؤية واقعية متفائلة ، ترى أنّ جميع الخلافات والمشكلات سوف تصفّى ذات يوم « وما يبقى في الوادي غير حجارة . » (١١)

وينبغي أن نكون على وعي بأنّ الصورة الأدبية التي تقدّمُها الرواية ، تختلفُ عن الحقائق التي يُسجّلها علماء التاريخ . وقد كان الكاتبُ نفسُه على وعي بذلك حين قال في مقدمة أول رواية له : « إنني لستُ مؤرِّخًا ، ولا يعني أبدًا أنّني أَقدمْتُ على عمل يمت بصلة كبيرة إلى التاريخ - رغم أنَّ بعض الأحداث المروية وقعت أو وقع ما يشابهها - إنني قاصٌّ وقفت في زاوية معينة ، لألقى نظرةً - بوسيلتي الخاصة - على حقبة من حقب ثورتنا .

وطيلة السنوات السبْع (١٩٦٥ - ١٩٧٢) التي استغرقتها كتابة هذه القصة المتقطِّعة من شهر لآخر ، كان يَطْغى عليَّ الشعورُ بالذنْب . إنّ بلادي تسير إلى الأمام بخطًى عملاقة ، المدارس تنْبت من الأرض نبتًا ، والمعاهد تتطاولُ في المدن والقرى تطاولاً ، والمعامل تثقل بآلاتها أرضَنا شرقيَّها وغربيَّها وشمالها وجنوبها ، والإنسان في كل ذلك يتطوَّر ، وأنا مشدود إلى هذه القصة أتفرَّجُ على الماضي ، ولا أساهم في المعركة الحاضرة ، حتى أنهي هذه (الرواية) ، حتى أصل إلى التعرية عن آخر الجذور . بعد ذلكَ أَنْكبُّ على إبراز الوجه الجديد لبلادي العزيزة .

ذاك ما كنت أُمنِّي به نفسي ، طيلة السنوات السبع . واليوم ، وبعد أن أنهيْتُ هذا العمل الذي آمل أَنْ يحظى برضا القراء وانتباه النقاد ، يُصبح وعدًا عليَّ : سأقطع من عمري سنوات أخرى ، ساعة فساعة ، لأضع رسمًا جميلاً لبلادي الثائرة .. بلاد التسيير الذاتي ، والثورة الزراعيّة ، وتأميم جميع الثروات

الطبيعية ، والمسيطرة على تجارتها الخارجية ، والمتصنعة ، والمتثقفة ، والواقفة إلى جانب جميع الشعوب المكافحة في العالم ، وإلى جانب مريدي الحرية والسلام والعدل . » (١٢)

٢- الرؤية الواقعية الملتزمة : يتَّضحُ من مجمل كتاباتِ أديبنا أنّه يصدر في كل ما يكتب عن رؤية واقعية ، تحاول أنْ تعكسَ صورةً أمينة لقضايا الواقع - مؤمنة بأنَّ دور الكلمة في الأدب ، مثل دور الطلقة في حرب ، كلتاهما وسيلة تحرير من المظالم وتطهير من الآثام وتبصير بانتصار العدل والخير والحق . وعلى هذا فإن واقعية الطاهر وطّار ليست واقعيّة نقدية متشائمة ، تصوِّر الشقاء والبلاء وحياة المظلومين والفقراء فحسب ، وإنما تحاول أن تُضيف إلى صورة الواقع حالة كونها منعكسة في الرواية والقصة لمسة حنان متفائلة تُبشِّر بالصبح حتى قبل أن يَطلع الفجر ، وتناصر الحق حتى قبل أن يُولد ، وتساند الجديد من القيم والمبادئ ، حتى قَبل أنْ يأتي ويُوجد ، إذ « لم تَعُدْ مهمة العمل الفني التعرُّض للعالم القائم فعلاً ، بقدر ما أصبحت مهمته السعي إلى خلق عالم آخر . ولا يقبل الفنان الالتزام بتمثيل أي شيء أو محاكاة أيِّ موضوع ، بل يعمل على تجريد عناصر الواقع من معانيها التقليدية الشائعة ، ليبني بها عالَمًا آخر . » (١٣)

معنى هذا أن كاتبنا « اشتراكي حتى الموت » - (عنوان إحدى قصصه القصيرة في مجموعة . « الشهداء يعودون هذا الأسبوع » (ص ٦٧) - من حيثُ الفلسفةُ الفكرية التي يؤمن بها ؛ وبالتالي فهو من حيث الفلسفة الجماليّة أديب مخلص لرؤية « الواقعية الاشتراكية » ، التي تتلاءم وطبيعة مجتمعات ، تخوض أكثر من معركة واحدة في وقت واحد مثل معظم بلادنا العربية ، وبلاد العالم الثالث التي تُطلق عليها عبارة مهذَّبة لا تتناسَبُ مع تَرَدِّي أوضاعها المختلفة على كافة المستويات ، هي « الدول النامية » .

هذه الدول – بالضرورة – لا يلائمها من حيثُ الفلسفاتُ الأدبية سوى الواقعية، حيث « يأخذ الأدب – في إطارها – دوره الوظيفي في خدمة المجتمع ، وتفجير طاقات الإنسان المبدعة . وعلى هذا تنفي الواقعية عن الرواية كُلَّ شبهة تربطها بالتاريخ ، الذي يسير في قدرية تنمو بالأحداث من غير وعي مسبق ، وبدون فلسفة محددة ، تتجاوز إدراكها للحاضر ، إلى أن تستشرف آفاق المستقبل ، لأنَّ الزمن الروائي مصنوع من مبادرات الإنسان ومساهمته الواعية من أجل تطوير الواقع ؛ لكي يتجاوز الفنُّ دور الإمتاع والتسلية ، ليقومَ بدور في التثقيف والتوجيه لحياة أفضل . » (١٤)

٣- الوعيُ اللغوي اليقظ : هناك قضيةٌ تبدو ذات أهمية خاصَّة ، بالنسبة لكل مَنْ يكتبون بالعربية في الجزائر . وهي قضية لغوية في جوهرها ، حيث يبدو التركيب اللغوي فيها تركيبًا لا يخلو – أحيانًا – من قدر من الخطأ أو على الأقل سوء الاستخدام غير المقصود . وترجع بعض هذه الأخطاء ، وتلك الاستخدامات الشاذة إلى مشاكل قضية « التعريب » ، فقد كان الاستعمار الفرنسي يريد أن يجعل الجزائر قطعة من فرنسا ، وموردًا لكثير من موارد الغذاء ، ومن أجل أَنْ تتمَّ « فرنسة » شاملة للجزائر ، كان لا بد من إلغاء وحظر التعامل باللغة العربية على كافة المستويات . وقد نجحت فرنسا – بالقوة والحيلة – في فرض الفرنسية لغة للتعامل اليومي والتعليم والعمل حينًا من الدهر ، لكنَّ الجزائر وهي تخوض المعركةَ ضدَّ الاحتلال الفرنسي ، خاضت في الوقت نفسه معركة « التعريب » والعودة إلى العربية و العروبة : لغة وعقيدة وحضارة .

في هذا السبيل – سبيل الحرص على سلامة الاستخدام اللغوي استخدامًا صحيحًا وجميلاً في آن واحد – تُعدُّ كتابات الطاهر وطّار نموذجًا فريدًا في هذا المجال . إنّ الأدب أولاً وأخيراً فنٌ من فنون القول ، أداته الفارقة هي (اللغة) ، وليس

هناك فنٌ جيّد دون أنْ يُوظّف اللغة توظيفاً فنيًا جميلاً ، من حيث تركيب الجملة ودلالة العبارة .

وكاتبنا يؤكِّد وعيه الجمالي بوظيفة اللغة الأدبية في تقديمه لرواية مرزاق بقطاش « طيور في الظهيرة » ،حيث يقول : « ها هو عمل روائي جديد ، يُضاف إلى المكتبة الجزائرية ، الفقيرة جداً جداً ، إنه الأول لصاحبه ، ومع ذلك فهو قوي ، بل إنه بالنسبة لما تعودنا عليه من أدعياء الأدب أكثر من قوي ، صاحبه متخلّص من عقد البهرج اللفظي ، ومتخلِّص أيضًا من عقد اللفّ والدوران حول المعنى ، دون أن يدري هل عبَّر عنه كما يجبُ أم لا . إنه كالمحارب ، اللفظة بالنسبة إليه عيار ناري مستقل بذاته ، هدفه المعنى الواضح كما هو ، والصورة الفنية كما هي . حتى إنَّ الإنسان وهو يمضي في القراءة ، لا يتمالك من القول : إن التعبير باللغة العربية في الجزائر ، لم يَعُدْ مغامرة خطيرة يقوم بها المثقف ويحمد الله في الأخير أن انتهى منها بالسلامة . إنّ مدرسة الرافعي والعقاد وزكي مبارك والمنفلوطي ، أغلقت أبوابها إلى الأبد في جزائر الأدب الفني الحديث ، الأدب الدرامي .» (١٥)

من خلال ما سبق أنْ ذكرناه ، وهو أنَّ الطاهر وطَّار حريص على أنْ يصوِّر حركة واقعه برؤية واقعية متفائلة ، وإحساس فني رهيف بدور الكلمة في التعبير ، بالإضافة إلى قدرته الأدبية الخاصة في بناء الرواية وتشكيل عالمها الفني ، وهذا الانتماء الفكري لتراب الواقع ، وذلك الحرص الفني على أدوات القصّ ، كانا يمثلان الدافع وراء اختيارنا له موضوعًا للكتابة من خلال واحدة من أهم أعماله ، وهي رواية « الزلزال » .

٥ - رواية .. الزلزال

هذه الرواية التي صدرت طبعتها الأولى سنة ١٩٧٤ ،تُعدُّ بالدرجة الأولى

تطويرًا لأدوات صاحبها الفنية بالنسبة لكتابة الرواية ، وهي من ناحية أخرى حلقة في إطار حلمه الواقعي ، الذي أفصح عنه في مقدمة رواية « اللاز» : « سأقتطع من عمري سنوات أخرى ، لأضع رسمًا جميلاً لبلادي الثائرة . »

هذه الرواية كما يذكر واسيني الأعرج « تحاول أَنْ تجسِّد التحوُّلات الزراعية التي حدثت في الجزائر ، بكلِّ ما يمكن أنْ يمنحه الفنُّ الاشتراكي من إمكانات فنية للتعبير ، التي تسهم في الكشف عن خلفية كُلِّ الصراعات الدائرة على الساحة . و وطّار بهذا يحاول أن يستوعب جماليًا واقعه المتحرك بكل تناقضاته الثانوية والجوهرية . » (١٦)

الرواية تُصوِّر من خلال شخصيتها المركزية - التي تقوم بالدور الأول والأكبر في تشكيل عالم الرواية - وهي شخصية « عبد المجيد بو الأرواح » وهو مدير مدرسة ثانوية بالجزائر العاصمة ، وعالم في الدين والنحو والصرف ورجل إقطاعي كبير السن تزوج أكثر من مرة : من مسلمة ومن يهودية ، من امرأة سبق لها الزواج والإنجاب ومن عذراء ، لكنه مع أية واحدة لم ينجب ولن ينجب ، لأن العقم ، الذي يعيشه ليس عقمًا بيولوجيًا بقدر ما هو عقم فني ، فالعقم الذي أصيب به « بو الأرواح » (عقم رمزي) ، إنه رمز لعقم ذلك الإقطاعي - الذي يكره الفلاحين والعمال وصغار الناس . كما أنّه يقفُ من معظم ظواهر التغير الاجتماعي موقف المحافظ ، وأحيانًا موقف الرافض . وهذا العقم ليس رمزًا لعقم الشخصية فحسب ،وإنما رمز لعقم طبقة الإقطاعيين التي ينتمي إليها . وهذا ما يبرر محاولته الانتحار في نهاية الرواية . إنه أيضًا انتحار فني ، يرمز إلى أنّ الطبقة التي ينتمي إليها لابد أن تنتهي - أو تنتحر - اجتماعيًا ، كي تُفسح المجال للفئات الفقيرة والشرائح الكادحة ، لأنّ « الزلزال » (= الثورة) قادم لا محالة ، إنّه الزلزال الذي استعاره الله سبحانه للتعبير عن قيام الساعة : ﴿ يَوْمَ تَرَوْنَها تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمّا

أرْضَعَتْ ، وتَضَعُ كُلُّ ذاتِ حَمْلٍ حَمْلَها ، وتَرى النّاسَ سُكارى وما هُمْ بسُكارى ﴾ الزلزال الحقيقي إحساس بأن إرادة التغيير العارمة آتية لا ريب فيها . وأنَّ الاشتراكية التي سوف تُنصف الفقراء من الإقطاعيين قادمة أيضًا . والكاتبُ يُغلّف رؤيته الواقعية بلمسة إيمان واعية ، تؤكِّدُها كثرة فقر « التناصّ » القرآني المتعدد في ثنايا الرواية سواء بنصٍّ صريح أو استلهام معنوي غير مباشر.

الكاتب في تلك الرواية لا يطرح هموم الوطن والمواطن الجزائري فحسب ، وانما يحاول أن يطرق بعض هموم الإنسان العربي على المستوى الأيديولوجي والفكري والإنساني أحيانًا . كما نجد في هذه الإشارة الذكية من بطل الرواية « بو الأرواح » مع أحد أصدقائه في مدينة قسطنطينة :

« لست أدري ما الفرق بين إسرائيل وبين كثير من الدولة العربية ؟ إسرائيل رأسمالية ، معظم الدول العربية رأسمالية . إسرائيل عميلة للأمريكيين ، معظم الحكّام العرب عملاء للأمريكان . إسرائيل تقتل الفلسطينيين ، معظم الحكومات العربية ضد الفلسطينيين .

- والله عندك حق . العداء هكذا لله في سبيل الله غير معقول .
- إسرائيل ليست كلَّ مشاكل العرب ، فلسطين ليست القضيةَ الأولى إطلاقًا . » (١٧)

وفي الفصل الخامس من الرواية حين كان « بو الأرواح » يَعبُر « جسر المصعد » ، ويرى الأخدود ، بدأت مشاعرُ متضاربة حادَّة بما بين العرب من خلافات وتمزُّقات ، تقفز إلى خياله تلك المعاني المستدعاة في مجرى « تيار الشعور » في الرواية الحديثة : « كلُّهم في اليمن أو في حضرموت أو في الحيرة أو في نجد ، أو في تهامة أو في الحجاز ، ينتهون إلى مستعربة ، ثم إلى عاربة ، ثم إلى بائدة . عميق . . عميق الأخدود .

نحن هنا عرب لا ننتهي إلى عرب ، وبربر لا ننتهي إلى بربر ، وفينيقيون لا ننتهي إلى فينيقيين ، وبيزنطيون لا ننتهي إلى بيزنطة .

عميق . . عميق الأخدود .

بايعنا أبا بكر في السقيفة ، ثم رُحنا نهمس في آذان علي والأنصار .

بايعنا عمر وقتلنا عمر .

نَصَّبنا عثمان ، وقتلنا عثمان .

بايعنا عليّا مليون مرة ، وقتلناه مليون مرة .

نمدح معاوية ونذمه .

نقيم المذاهب ونحطِّمها .

ننطلق من السُّنة ، وننتهي إلى البدعة .

في قراره يجري الماء داكنا ، يتخلَّل الصخور والطحالب ، وتحوم حمامات حزينة .

عربٌ في مصر ، وفراعنة في مصر . عربٌ في الشام والعراق وفينيقيون وبابليون وحيثيّون وأكراد ودروز .

نثقل الصخرة لا غير ونفقدها توازنها .

الأدهى هو الإحساس بالزلزال المتواصل في نفوسنا دون أن نبدي حراكًا . نتفرَّج عليها في خوف كبير وفي إعجاب شديد . » (١٨)

إن عبد المجيد بو الأرواح يمثِّل شخصية (البطل الضدّ) ، فهو بطل مفرغ من البطولة ، لأنه رمز لطبقة منهزمة .. أو ينبغي أن تنهزم .. وهو أيضاً رمز لفكر رجعي انتهى أوانه . ورغم ذلك التناقض ، فقد استطاع الكاتب من خلال هذه الشخصية الرجعية أن يفجر كثيرًا من القضايا الجزائرية والعربية . . الفكرية والإنسانية . باختصار استطاع في النهاية أن يقدم رواية (سياسية) جيدة البناء

واضحة الأيديولوجيا ، تعري بعض سلبيات الواقع المحلي والقومي في آنٍ واحد . أ لسنا بعد هذا في حِل من أَنْ نُعلن أنّ **عنوان الرواية يحمل بعداً** (رمزيًا) . ؟ **إنّ الكاتب يُريد من روايته .. أن تكون زلزالاً مثل طوفان نوح ، لا يذر من الكافرين بالعدالة والتقدّم فرداً واحداً** . « الزلزال يَحدثُ مرة واحدة ياسي بو الأرواح . لكن هناك مَنْ يُحسُّ به قبل حدوثه . وهناك مَنْ يحسُّ به أثناء حدوثه . وهناك من يحسُّ به بعد حدوثه بزمنٍ يطول أو يقصر . الزلزال الحقيقي إحساس . » (١٩)

ونظرًا لأنَّ الحديثَ عن مضمون الرواية ، إذا فتحت أبوابه ، فليس من السهل إغلاقها ؛ لذلك سوف نتجاوز عن المضمون - مكتفين بما ذكرناه آنفا عنه - لكي نتوقف عند بعض العناصر الجمالية في الرواية ، باعتبارها شواهد دالة على سمات البناء الفنِّي .

٦ - الراوي .. البطل

ورثت الرواية الحديثة - من القصة القديمة المدوَّنة ومن فنون الحكي الشعبية الشفوية - شخصية (الراوي) .الذى يروي الأخبار ويقصّ الأحداث . والراوي في القصص القديم كان يتقيَّد - إلى حد كبير - بما يتقيّد به راوي الحديث النبوي الشريف من الصدق والأمانة في نقل ما يرويه . وهذا أبو الفرج الأصفهاني - على سبيل المثال - يروي أخبار مجنون بني عامر ، فيحسُّ أنَّ فيها قدرًا من الاضطراب والتلفيق ، فيُشير إلى تنصّله من المسئولية عن صدق ما يروي قائلاً : « وأنا أذكر مما وقع إليّ من أخباره جُملاً مستحسنة ، متبرئا من العهدة فيها ، فإن أكثر أشعاره المذكورة في أخباره ، ينسبها بعض الرواة إلى غيره ، وينسبها من حكيت عنه إليه . وإذا قدمتُ هذه الشريطة برئتُ من عيب طاعنٍ ومتتبع للعيوب . أخبرني بخبره في شغفه بليلى جماعة من الرواة ، ونسخت ما لم أسمعه من الروايات ، وجمعتُ ذلك من سياقة خبره ما اتسق ولم

يختلف ، فإذا اختلف نسبتُ كُلّ رواية إلى راويها . » (٢٠)

كان الراوي إذن في إطار الأدبين الفصيح والشعبي ، وفي مجال السيرة الأدبية ، والقص المتخيل ، والحكي المؤلف ، يحاول - ما استطاع - أن يُوهم القارئ - أو المستمع - أنّ ما يقدّمه قد حدث بالفعل ، ليُقنعه بصدق ما يروي وما يقصّ وما يحكي ، حتى يلتمس فيما يقدّمه عبرة وتسلية ؛ لأن الأدب ينبغي أنْ يقدّم ما يقنع .. وما يمتعُ في آنٍ واحد .

والروائي الحديث لم يستطع أنْ يتخلّص من شخصية « الراوي » (لاحظ قوة العلاقة الصوتية والدلالية بين كلمتي : الراوي - و الروائي .)

إذا كان الأسلوب اللغوي الغالب ، الذي سارت عليه فنونُ القصِّ هو أسلوب التعبير من موقع السارد (الغائب) أي من خلال ضمير (هو) ، فقد شرع الروائي الحديث يُوظِّف - في الغالب - الراوي الغائب العليم بكل شيء . والراوي هنا نائب عن الروائي ، يسرد بضمير الغائب ما حدث لكلِّ الشخصيات ، ومعنى هذا أنه يحمل « وجهة النظر » point of view التي يريد كاتب أن يطرحها في رواية « تقوم على إدراك فلسفي جديد للكون . » (٢١)

الحديث - إذن - عن دور « الراوي » حديث عن عنصر هامّ جدًّا من عناصر بناء الرواية ، « وذلك عن طريق البحث عن علاقة الراوي بما يروي ، وبمنْ يروي له ، وفي ما يستخدمه الراوي من تقنيات تساعدُه على تحقيق روايته ، أي على إقامة تركيب لغوي فني . » (٢٢)

تكفي الآن هذه المقدمة المختصرة ، حتى لا يتشعب بنا الحديث بعيدًا عن رواية « الزلزال » . حين نقرأ الرواية نجدها تبدأ بهذا المقطع السردي ، الذي يتكوّن من فقرتين قصيرتين - إلى حدٍّ ما - ويمكن أنْ نرمز إليهما بالحرفين (أ - ب) :

(أ)

حاسة الشم ، تطغى على باقي الحواس ، في قسنطينة ، في كلِّ خطوة ، وفي كلِّ التفاتة ، وفي كل نفس ، تبرز رائحة متميّزة ، صارخة الشخصية ، تقدِّم نفسها لأعصاب وقلب المرء .

تعريف بالمكان الروائي

(ب)

علق الشيخ بو الأرواح ، وهو يفتح باب السيارة ، التي فرغ من مهمة إيقافها في المكان الضيِّق الذي تمكن من العثور عليه بعد بحث طويل ، في الساحة الصغيرة قبالة جسر باب القنطرة [٢٣] .

تعريف بشخصية البطل

من هذا يبدو أنّ الفقرة (أ) تعرفنا بالمكان الروائي ، وهو مدينة قسنطينة . والكاتب لا يصف المكان وصفا مثاليا رومانسيا وإنما وصفًا حقيقيًا واقعيًا ، حيث يُصوِّر الفضاء الروائي بتفاصيله المألوفة المعروفة دون مبالغة أو انكماش .

أما الفقرة (ب) فهي تعرفنا بشخصية البطل « بو الأرواح » ، وهو الشخصية المحورية الأولى في الرواية . بيد أنّ الشيخ عبد المجيد بو الأرواح ، ليس الشخصية المحورية فحسب ، وإنما هو الراوي ، أو على وجه التحديد هو الشخصية التي يتخفّى الراوي وراءها . فالرواية تُروى من (منظوره) الخاصّ ، ومن (موقعه) الفنِّي . ومعنى هذا أنَّ هناك قدرًا من التوازي والتداخُل بين شخصيتي البطل والراوي ، أو بتعبير آخر هو (الراوي المشارك) . ومن موقعه الفني في الرواية يُصوِّر الكاتب الأحداث أحيانًا بضمير السارد الغائب من خلال الضمير (هو) ، وأحيانًا أخرى نجده يروي الأحداث بأسلوب الاعتراف من خلال الضمير (أنا) . ونلمس هذا التداخُل في التعبير بصيغتين مختلفتين طوال الرواية . ومن أمثلة ذلك هذه المقطوعة التي سوف نقسمها إلى جزءين

هما (١ - ٢) :

(١)

ارتفع الآذان ، ونشط قلب الشيخ عبد المجيد بو الأرواح ، واستدار مُقرا العزم على الصعود مع الشارع الذي غمر بمختلف روائح النباتات والطبخات ، والعطور ، وبسيل من السيارات المخدرة ، ومن الراجلين ، والراجلات ، في جميع الاتجاهات .

(٢)

لا حول ولا قوة إلا بالله . ما الذي يدفع الناس حتى يرتجلوا مشيتهم بهذا الشكل في هذه المدينة ؟ لم أصل بالسيارة إلى هنا إلا بعد أن كدتُ أن أهجرها وسط الشارع ، خشية أن يغمروها كالذباب ، كأنما هم في يوم الحشر . ما دهى هؤلاء الناس حتى يتدافعوا هكذا في حركة عشوائية ، نازلين ، صاعدين ، مقبلين ، مدبرين ، خفافا ، ثقالا ، في هذا الحرّ ؟
حقا بدأتُ أنسى المدينة (٢٤) .

الراوي يسرد من خلال ضمير الغائب (هو)	الراوي يسرد من خلال ضمير المتكلم (أنا)

الراوي حين يتّخذ هذين الموقعين ويوظف كلتا الصيغتين ، فإن ذلك يحدث قدراً من الطرافة والجدّة في مسيرة الحدث وطريقة السرد ؛ لأن هذا (التداخل) في المواقع - وفي الضمائر - يذكرنا بأسلوب « الالتفات » في البلاغة ، ذلك الأسلوب الذي يستخدم للفت الانتباه ودفع الملل ، وإثارة التشويق ، وإحداث قدر من التنوع الأسلوبي ، والتجديد في صياغة التركيب اللغوي عن طريق التنوع في استخدام الضمائر .

والكاتب حين يسرد الحدث الروائي من منظور الراوي المشارك - سواء أكانت روايته تقدَّم من خلال صيغة ضمير الغائب أم صيغة المتكلم - فإنّ ذلك الانحياز من الكاتب الذي ترك موقعه - (باعتباره خالقًا لعالمه الروائي ، يوزِّع الأدوار الإنسانية بعدالة فنية ، ويقدِّم الشخصيات بقدر من الحياد) - لشخصية البطل ، فإن ذلك يعني أنه **يسمح لبطله بأن يسرد من زاوية رؤيته الخاصة ، ومعنى هذا أنه لن يكون محايداً في عرض الأحداث وتقديم الشخصيات ، ولكن سوف يلوّن كل شيء - في الرواية - بحسب رؤيته الذاتية الخاصة .**

معنى هذا - على مستوى رواية الزلزال - أنّ الطاهر وطَّار ، قد سمح لبطله ، ذلك الإقطاعي الفقيه (أي أنه مستغل طبقيّا ، و محافظ فكريا) أنْ يقدّم الحدث الروائي من موقعه الخاص ومن موقفه الذاتي ، فكأن المؤلف أراد أن يُصوِّر قضيَّة الرواية - وهي توزيع الأرض الزراعية على صغار العمال والفلاحين بعد أخذها من الإقطاعيين - من وجهة نظر الشيخ عبد المجيد ، الذي يمثل الشريحة المعادية للتقدّم والعدالة . بعبارة أخرى **إنه يصوِّر القضيّة من وجهة نظر الظالم .. وليس من موقف المظلوم** ، حتى يجعل القارئ يسخر من هذه الطبقة الإقطاعيَّة ، التي يمثلها بطل سلبي مأزوم ، يعادي التقدِّم ، ويرفض التسليم لمنطق واقع ثوري جديد . ونجد - في مشاهد كثيرة من الرواية - أنَّ الكاتب يُقدِّم بطله « بو الأرواح » وهو يعارض التقدم ، ويرفض توزيع الأرض على مَنْ يزرعها بصورة كاريكاتوريَّة ساخرة ، أي أنَّه يُصوِّر الشخصيةَ ويسخَر منها في آنٍ واحدٍ .

من أمثلة تلك المشاهد - وهي كثيرة في الرواية - هذا المشهد ، الذي يصف فيه الكاتب بطله بعد أنْ عاد إلى مسقط رأسه قسنطينة باحثًا عن أقاربه الذين لم يرهم منذ مدة طويلة . وهو حين يرى المدينة بعد هذه الغيبة الطويلة ، يعتقد أنَّ كلَّ تغيير نذير شؤم وممهّد لمقدم الزلزال . وقد التقى في أثناء ذلك

بشقيق زوجته « عمّار البنّاء » الذي عرف بو الأرواح في حين لم يتعرَّف عليه بو الأرواح بعد ، ودار بينهما الحوار التالي :

- « أهلا وسهلا . . أهلا وسهلا .

غمره الصوتُ ، بينما تقدَّم منه كهلٌ على كتفيْه سترة منامة ، عاري الرأس ، حليق الذقن ، مُتسخ السروال والقدميْن ، لم يكتف بمصافحتِه ، وإنما عانقه .

- يبدو أنَّك لم تتذكَّرني . . ألا تذكرني ؟ ألست أنت . . إنك قادمٌ من العاصمة ما في ذلك شكّ . أنا عمّار البنّاء . كنت في بوزريعة ، وفي العناصر بالكور ، وحسين داي . لقد عرفتك . رأيتك هناك . أنا في قسنطينة والحال متردية كما ترى . اشتغلتُ في مسجد الأمير عبد القادر ، ثم وقعتْ مشاكل وأدخلونا السجن . قَهوتك عليّ ، قهوتك علي ، ولو أنّ اليد قصيرة والعين بصيرة . أريد أن أسألك . أنا أسكن قريبا من هنا . أنا و زوجتي وبناتي وأخت زوجتي . الحقُّ ، أنا عاطل عن الشغل ، وفي حاجة إلى نصف لتر من الزيت .

هيا نشرب قهوة في منزلي . ستفرح بناتي وزوجتي وأختها . بناتي واحدة في العشرين ، وأخرى في التاسعة عشرة ، وأخرى في السابعة عشرة . أما أخت زوجتي ففي الثانية والعشرين . ماذا بوسْعنا أنْ نفعل يا أخي ؟ هذه مُتطلَّبات الحياة . الطبيب يطلب ، والصيدلي يطلب ، وهذه كرَّاسة ، وذلك حذاء ، وهذا نور ، وهذه قارورة غاز ، وهذا خبز وملح وزيت وما إلى ذلك . ‹‹ الشر يُعلِّم السقاطة ، والعري يعلم الخياطة ›› . قهوتك علي . قهوتك عليّ .

ظلَّ الشيخُ بو الأرواح يُنصت في ذهول ، بينما راح عمار البناء يقدم له

نفسه بسرعة . ولما حاول أن يجره من يده ، انحنى متسائلاً :

– ماذا تقول ؟ أنت مَنْ تكون ؟

– قهوتك علي . هيا معي إلى منزلي ، وستفرح بك بناتي وزوجتي وأختها .

– خسئتَ يا لعينا ، يا كلب ابن كلب . يا ديُّوثا (٢٥) ، أ تقول هذا الكلام لي أنا . لا حول ولا قوة إلا بالله . لي أنا . شيخ الستين . حافظ كلام الله ، وخريج الزيتونة ، يقال مثل هذا الكلام ، في مدينة ابن باديس ويوم الجمعة . ألا تبَّت أيديكم . »

في هذا المشهد يتعرف عمار شقيق زوجة الشيخ عبد المجيد عليه ، ويريد أنْ يَصحبه إلى البيت بحكم صلة النسب التي تربط بينهما ، ويعرفه بزوجته وأختها وبناته . لكن الشيخ لم يتعرَّف عليه بعدُ ، وظنّ أنه يريد أنْ يأخذه إلى بيته الممتلئ بالحريم ، ليقضي وقتًا سعيدًا مع أية واحدة منهن .

هنا تبدو السخرية irony نتيجة المفارقة والخلاف بين موقف كل منهما .

هذه المشاهد – وغيرها الكثير – تساعد على تقديم نموذج البطل الضدّ ، والتعريف به ، كما تساعد على تعريته وكشفِ المساوئ والعيوب التي تشكِّل شخصيته ، باعتباره رمزًا لطبقة فاسدة مستغلة .

٧ – تعارضات الرؤية

أصبحت الرواية السياسية . . تمثل ظاهرةً أدبية عامة – لا في العالم العربي فحسب ، وإنما في معظم الآداب العالمية قاطبة . وما أراني أبالغ إذ أقرر أنَّ **معظم الأنواع الأدبية في كلّ الآداب صارت تحتفي بالسياسة وقضاياها حفاوة بالغة .** فالعالم قد أصبح قرية صغيرة بحكْم تقدُّم وسائل الاتصال والإعلام ، كما أنَّ السياسة بمعناها العام والشامل صارت تتحكَّم في مصائر الشعوب والأفراد تحكُّما جليّا ، وليست السياسة الداخلية وحدها هي التي تُفضي إلى هذا

التحكُّم ، ولكن السياسة الدولية ، قد تتدخَّل في ذلك أيضًا . ولم يَعُدْ ممكنًا حتى للمواطن البسيط أنْ يُبعد السياسة عن دائرة اهتماماته . وإذا كان ذلك حال المواطن العادي ، فما بالُك بكاتب له دور مؤثِّر ، وعليه مسئولية أدبية فيما يُبدع ويُؤلِّف ؟

معنى هذا أنّ السياسة قد هَيْمَنت على معظم التجارب الأدبية المعاصرة ، وأصبح من المعروف أنّ مكانةَ الكاتب الأدبية وقيمته الفنية ، لا تتكوّنان بعيداً عن رؤيته السياسية وموقفه الفكري . بيد أن الخطورة في الأدب السياسي اليوم ، ليست في أن يكون الكاتب معروفاً برؤية سياسية خاصة ، يفرضُها عليه ضميره الأدبي . لكن الخطورة التي تواجه الأدب السياسي تكمُن في (التحدّي)، الذي قد يلتقي فيه الأديب مع قارئ قد يخالفه الرأي ، ويعارضُه في الفكر السياسي ، ويعتنق أيديولوجيا غير أيديولوجيته . الخطاب الأدبي السياسي - في هذه الحالة - ليس مطالباً بأنْ يحقّق شعريّة الأدب فحسب ، وانما هو مطالب - أيضاً - بأن (يُقنع معارضه) في رأي سياسي يطرحه من خلال الأدب ، أي أنّ الكاتب السياسي مطالبٌ بمبادئ الفنّ وقضايا السياسة في آنٍ واحدٍ ، فالمسئولية الملقاة على عاتقه أوسع أفقاً وأكثرُ التزاماً من الأديب العادي .

الروائي السياسي ينبغي أنْ يكونَ أديبًا - يمتلك أدوات الكتابة الفنية - وداعيَة سياسيًا ، يَعرف جيدًا مبادئ القضية التي يُحرِّض قارءه على الاقتناع بها ، حتى وإن لم يكنْ يشاركُه الرأي فيها . والروائيُّ السياسي لا يقدِّم آراءه بشكْل تقريريٍ مجرَّد ، وإنما يخلق (شخصية) يُحمِّلها وجهة نظره التي يُريد أنْ يُثْبتها . أو أن يَنْفيها . والشخصية الروائية التي تحمل رؤية الكاتب السياسي تتحقق من خلال تصوير نموذج إنساني واضح المعالم ، تتشكل ملامحُه من كافة العناصر الفنية ، التي يعتمد عليها الكاتب في تقديم نموذج فنّي مُقنع يعيش في إطار عالم رواية جيدة [٢٦] .

والشخصيّةُ حاملةُ موقفِ المؤلّف ، والمعبِّرة عن رؤيته ، تكون واحدة من اثنتين :

(أ) **بطل إيجابي خيّر يَحملُ معنى البطولة :** تُشكِّل ملامحُه الفنية شخصيَّةً ، تحمل فِكر المؤلِّف، وتعبِّر عن معتقداته ومفاهيمه السياسية ، وتعكس الأيديولوجيا التي يعتنقها والمبادىء التي يؤمن بها . والشخصية هنا (نموذج يُحتذى) كمثال في المجال السياسي ، إنه نموذج نبيل يُعبِّر عن بعض المواقف الإيجابية ، ويؤدّي الدور الشريف النظيف ، ويناضل من أجل ما يؤمن به من قيم ومبادئ سياسية ، ويبشر بغد أفضل في المعارك النضالية والمكاسب الطبقيّة والقيم الإنسانية ، وهذا هو ما يُمكن أن نسميه (البطل الإيجابي) .

ويُصوّر هذا النموذج – على مستوى الرجل والمرأة في الرواية العربية المعاصرة – على سبيل المثال الشخصيات التالية :

١ – كمال وأحمد وعبد المنعم وسوسن في « ثلاثية » نجيب محفوظ .

٢ – حمزة وفوزية في رواية « قصة حب » ليوسف إدريس .

٣ – عبد الهادي ومحمد أبو سويلم في رواية « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوي .

٤ – ليلى في رواية « الباب المفتوح » للطيفة الزيات .

٥ – فتحي عبد الكريم في رواية « الأفق البعيد » لطه وادي .

٦ – إبراهيم حمدي في رواية « في بيتنا رجل » لإحسان عبد القدوس .

٧ – طارق في رواية « معركة الزقاق » لرشيد بوجدرة .

٨ – عابد بن القاضي في رواية « ريح الجنوب » لعبد الحميد بن هدوقة .

(ب) **البطل الضدّ :** هذه الشخصية باعتبارها معبِّرة عن نوع من الأيديولوجيا ، تقف على نقيض تامٍّ من الشخصية السابقة ، وهي حاملة لكثير من أنواع السلوك والفكر ، التي يرفضها الكاتب نفسه ، ويريد أن يفضحها ويُعرِّيها من أجل شجب النموذج الذي تمثله ، وربما الطبقة بأسْرها

التي ينتمي إليها . النموذج هنا إذن نموذج فاسد متهرِّئ ساقط مرفوض ، يعكس كثيرًا من المساوئ الوضيعة التي يحاربها المؤلف ، أو يرفضها على الأقل من منظور سياسي تحريضي ، يهدف إلى تنوير القارئ وتحميسه للاقتناع بموقف الكاتب السياسي ، والتسليم بصحة ما يدعو إليه من خلال شخصية البطل الضد أو ما يمكن أن نسميه (**البطل السلبي**) [٢٦ مكرر] .

هذا النموذج الشرير المأزوم المرفوض الساقط السافل ، قد يساعد على خلق شخصية أدبية رائعة ، لأنه نموذج موحٍ ، محمَّل بكثير من الصفات والمكونات ، التي تُشكِّل نموذجًا تراجيديّا ممتازاً .

من أمثلة هذا النموذج في الرواية العربية على سبيل المثال :

١ - شخصية محجوب عبد الدايم في رواية « القاهرة الجديدة » لنجيب محفوظ .

٢ - يوسف السويفي في رواية « الرجل الذي فقد ظله » لفتحي غانم .

٣ - عبد الهادي النجار في رواية « زينب والعرش » لفتحي غانم .

٤ - محتشمي زايد في رواية « يوم قتل الزعيم » لنجيب محفوظ .

٥ - شخصية مصطفى سعيد في رواية « موسم الهجرة إلى الشمال » للطيب صالح .

٦ - سعيد في رواية « عائد إلى حيفا » لغسان كنفاني .

٧ - كريم الناصري في رواية « الوشم » لعبد الرحمن الربيعي .

٨ - شخصية بو الأرواح في رواية « الزلزال » للطاهر وطّار .

***

نَصل بعد ذلك إلى أنَّ شخصية الشيخ عبد المجيد بو الأرواح بطل رواية « الزلزال » ، ينتمي إلى النوع الثاني من الشخصيات السياسية في الرواية ، أي أنه نموذج للبطل الضد ، أو البطل السلبي ، الذي يحمل رؤية رجعية ، وفكرًا متخلّفًا ،

وموقفاً رافضاً لكلّ ما هو جديد في الحياة : سلوكاً ومعتقداً . ويرى أنّ التغيير سيؤدي حتماً إلى حدوث (زلزال) ، ينذر بانقلاب شامل ، كأنه الزلزال المقدّس – زلزال يوم القيامة .

هذا هو ما أحسَّه الشيخ عبد المجيد حين رأى مدينة قسنطينة ،وقد زاد عدد سكانها إلى نصف مليون ، وعندما وجد أنَّ نُزل فرنسا قد تحوَّل إلى نزل للفئران والبقّ ، وحين أدرك أن « ابن خلدون أديب وليس مؤرخاً » ، وحين رأى ما حدث من تغير لمطعم بالباي « ولا حول ولا قوة إلا بالله . أ حقا هذا هو مطعم بالباي ، الذي عرف الأغوات والباشوات والمشائخ وكبار القوم ، أصحاب الأرض والأغنام والجاه . . ﴿ يَوْمَ تَرَوْنَها تَذْهَلُ كُلُّ مُرْضِعَةٍ عَمّا أَرْضَعَت ، وتَضَعُ كُلُّ ذاتِ حَمْلٍ حَمْلَها ، وتَرى النّاسَ سُكارى وما هُمْ بِسُكارى . . ﴾ [(٢٧)] صدق الله العظيم . »

***

الوحدة من خلال التناقض :

لعلّ أهم (مبدأ جمالي) ، يمكن أن نَصِفَ به الطريقة الفنية التي صوَّر بها الطاهر وطّار شخصية عبد المجيد بو الأرواح ، هو مبدأ « الوحدة من خلال التنوع والتناقض » ، أي أنَّ الكاتب من خلال شخصية واحدة سلبية رجعية معادية للتقدُّم ، استطاع أنْ يشكِّل شخصية درامية ، تراجيدية ، حيَّة ، مقنعة . إنها شخصيةٌ ترفُض كثيراً من القيم السّلَفيَّة القديمة ، والمبادئ الثورية الجديدة ، بيد أنها رغم ذلك تطلق – مثل الرصاص – بعض الآراء السديدة ، التي تَتَّصل بالتراث القديم والمشكلات المحلية ، وبعض قضايا الوطن العربي المعاصرة .

لقد استطاع الكاتب – بحسٍّ فنّي يَقِظ – أنْ يصوِّر شخصية الشيخ عبد المجيد ، بحيث يمكن أنْ يختلف معها القارئ ، بيد أنه لا يستطيع أنْ يرفضها

كلية ، ويشجب كُلَّ ما تفعلُه أو تقولُه في الرواية . إنَّ ذلك الشيخ يعمل مدير مدرسة ثانوية في مدينة الجزائر العاصمة ،وهو عالم في الدين والنحو والصرف ، لأنه درس في جامعة الزيتونة . وقد تزوَّج عدة مرات من فتاة عذراء وامرأة ثيب ، ومن مسلمات ويهوديات ، وعاشر كثيرًا من النساء في الحلال والحرام . وهو إقطاعي تريد الحكومة أن تنتزع أرضه ، فعاد إلى مسقط رأسه – وهو مدينة قسنطينة – باحثًا عن بعض أقاربه وأصهاره ، ليوزِّع عليهم الأرض توزيعًا شكليًا ، حتى لا تأخذها الحكومة ، وتعطيها للرعاع والصعاليك . وهو يرى أنَّ هذا هو مصدر الفساد والإفساد ، لأن « الأرض لمن يملكها ، لمن يملكها ، وليس غير ذلك . وملكية الأرض لا تتأتى لكلٍّ واحد . كالموهبة كالذكاء كالعبقرية . الأرض أرض وليس إلا . ملكية مجرَّدة فوق الغنى وفوق الفقر ، فوق الشبع وفوق الجوع ، فوق ثمارها ونتاجها .

الأرض أرضي .

ملكيتنا تعني أكثر من ملكيتها . إنها الشرف ، السيادة ، السلطة ، الارتقاء إلى مصاف الرسل والأنبياء ، بالنسبة لمن يملكها .

وهؤلاء . آه . هؤلاء يفهمون الأرض فهما سوقيًا . فهما شيوعيًا ماديًا ، يفهمونها غنى وفقرًا ، يفهمونها مالكا وخمّاسا ، ومحصولات تصدر بالعملة الصعبة ، أو تفرض عليها ضرائب باهظة .

وعدتك كبيرة يا سيدي راشد . فعجِّل ، عجِّل . خير البر عاجله . نار فتنة آكلة ، أو زلزال مهول . اقض على الحكومة وعلى الفقراء والعمال والطلبة والنقابيّين . أعد بعث أمة جديدة ، ليس فيها سوى نحن السادة الأشراف . » (٢٨)

الكاتب حينما ترك الشخصية تعود إلى مسقط رأسها ، وتبحث عن أهلها

وأقاربها ، فكأن هذا البحث – في حقيقته – (رمز) للبحث عن الجذور ، والتفتيش في الماضي ، والتنقيب في الحاضر ، حتى نعيد فهم الماضي والحاضر – في كلّ المعتقدات والمجالات – من أجل غد أكثر عدالة وإنسانية .

إنَّ الشيخ عبد المجيد – في معرض تشكيل المؤلِّف لشخصيته دراميّا في الرواية – يشك في الشيخ ابن باديس ، الذي علَّمه علوم الدين والتراث . . وفي ابن خلدون الذي دعا إلى الاشتراكية « ابن خلدون أديب وليس مؤرخًا » (٢٩) . كما أنه ينزعج حين يرى أن « جامع سيدي قموش قد أضحى مقرًّا لطبيب الأمراض الصدرية . » (٣٠) بيد أنَّ ذُعره الأكبر من أنَّ الفقراء يلدون كثيرًا وهو عقيم. (العقم هنا ذو دلالة رمزية) فيصيح : « لا بارك الله فيكنّ أيتها الشمطاوات . تلدْن مع كل قمرة مثل الأرانب ، خنافس تلتقطنهن من حيث تصادفن ، ثم ترحن تشتكين منهم ، أنتن عمَّرتن العالم بالشياطين ، وأنتن سبب الخراب والزلزال . » (٣١)

شخصية بو الأرواح لا تتعاطف ألبتة مع الفقراء ، وترى أن « حي سيدي مسيد ، يبدو كحي الجرابيع في أولاد حارتنا لنجيب محفوظ ، الذي جبن المصريون عن قتله بسبب ما فيه من كفر وإلحاد ، وسخرية بالأنبياء والمرسلين والملائكة . » (٣٢)

ولعلَّ أكثر ما يُفزع شخصيته هو المساواة بين الفقراء والأغنياء « ما سيكون دور مَنْ يتمكن من هذا الحي من دخول الثانوية أو الجامعة . إنهم بهذا يخربون الدين والأجيال ، يُجمِّعون بين أبناء الأغنياء والفقراء في ثانوية أو جامعة واحدة ، ويعطونهم معلومات واحدة . إنهم يناقضون إرادة الله ويقفون عُرضة لها ، ويُفْسحون المجال إلى الخارج ليُصدِّر أفكاره الهدامة إلينا . » (٣٣)

ومِن منطلق فكره السلَفي يرى أن : « الغرب ، ظلَّ ولا يزال ، مبعث

الخطر المهدِّد للعرب وللمسلمين ولمدنهم ، وحياتهم ، ودينهم . »[٣٤]

معنى هذا كلِّه أنَّ شخصية بو الأرواح شخصية تحيا في الرواية بأفكارها الصاخبة المتناقضة الحادّة ، لأنَّ حركته الإنسانية محدودة إلى حدٍّ ما في الرواية فهو لا يعمل ولا يحب . لكنَّ الحركة الزاخرة في مكونات شخصيته تكمُنُ فيما يطرح من فكرٍ عنيفٍ ساخنٍ ساخر . كما نجد في هذه الفقرة : « حاول أنْ ينطلقَ متخلِّصاً من كلِّ ما حوله ، ومن المدينة ومشاكلها ، والحكومة ومصائبها ، والزلزال وصاحب الدابة .

من هنالك تمتدُّ سلسلة الأطلس حتى مَدخل سهل المتيجة . على الحكومة إنْ أرادت أَنْ تعطي الأرضَ للشعب ، أن تُسَوِّي له هذه الجبال ، وتقسِّمها عليه .

ما الفائدةُ من أصدقائها الروس ، إنْ لم يُسوُّوا الجبال ويُقيموا لها السدود . . ؟

الجبال خلقها الله أوتادًا تَشُدُّ الأرض .

لتفتح طريق فرنسا وأوربا ، وتُعقم النساء والرجال ، لتحدَّ من النسل .

هذا حرام .

وهل هو أكثرُ من الحرام الذي نُقْدِم عليه في كل يوم ، والذي نعيشه من الصباح حتى المساء . »[٣٥]

إن شخصية بطل « الزلزال » شخصية شريرة ، مركبة ، مناورة ، مليئة بالتناقض والرفض ، لكنها شخصية تدعو إلى القلق والتفكير بالنسبة للقارئ ، فهو حين يرى المدينة مزدحمة يُعلِّق على ذلك من خلال منولوج داخلي يديره مع نفسه : « سَبَبُ تجمُّع الناس في قسنطينة بهذه الصفة المخجلة هو البطالة .

هكذا الشأن في كل المدن والعواصم الفلاحية . يدٌ تُنتج وألف فم يستهلك . واحد يقبض والآلاف تتفرَّج . ستون يومًا عملاً في السنة ، وثلاثمائة يوم بطالة . على هذا إذن ترتكز فكرة أصحاب المشروع الجهنمي . انتزاع الأراضي من عباد الله الصالحين ، وتوزيعها على جميع الناس ، لينشغل كلٌّ واحد بمتر أو مترين ، وبدجاجة أو دجاجتين ، وإخلاء المدن ، أو على الأقل عدم تعميرها أكثر .

فكرة .

الشياطين الملاعين ، يخطِّط لهم الروس بأدمغة إلكترونية . ينقلون عنهم خططهم حرفًا فحرفًا . لكنْ مهلا . . مهلا . منطقُهم هذا غير مستقيم ، وفلسفتهم هذه مسطَّحة كثيرًا . » (٣٦)

ويعلِّق بطلُ الرواية على اعتقال صديقه سعدان قائلاً للشرطة : « نحن جمعية دينية ، ولا علاقة لنا بأي شيء يتصل بالسياسة أو يمسُّ السلطة . كل ما بيننا وبين السلطات هو فصل الدين عن الدولة ، وضمان حرية نشاطنا . » (٣٧) ومن المعروف أن هذه الحجة تمثِّل منطق بعض الجماعات الدينية في التعامل مع السلطة .

ومن منطلق الرؤية السلفية أيضا يرى بو الأرواح أنّ التغيير يحدث كارثة : « صدَقْت يا رسول الله صدقت يا حبيب الله ، ومن علامات قيام الساعة ، أنْ يتطاول الحفاةُ العراة ، ورُعاة الضأن في البنيان ، وأنْ تلد الأمةُ ربتَها . أنْ ينقلب الأسفل على الأعلى ، وأنْ لا يبقى هناك أسفل وأعلى ، فتلك علامة قيام الساعة ، وها هي تَحلّ .. إنّ زلزلة الساعة شيء عظيم . » (٣٨)

كذلك نجد الشيخ عبد المجيد يُتمتم حين ذهب يُصلِّي في جامع سيدي راشد مثيرًا قضية جد خطيرة ، هي قضية إعادة النظر في بعض الموروثِ القديم : « متى

كنتُ أومن بالأضرحة والمقامات ؟ لقد حاربتها إلى جانب الشيخ ابن باديس ، ودعوت الناس إلى نبذها . إنها عبادة قبور ، بدعة أبدعها العوام .

لا ، كنت تؤمن بها منذ كنت ، حتى وأنت تخطُب في المنابر ضدَّها ، لأنها جزء من ماضٍ كبير ، هو أشبه ما يكون بصخرة قسنطينة ، إن استُلّت منه حجرة تحرَّك كلُّه . إعادة النظر في العادات والتقاليد وحتى الخرافات ، يسوق إلى إعادة النظر في كلِّ أساس الحياة . .

كنت ، ولا تزال ، ترى أنَّ كل ما يربط العامَّة بالله ، جائز شرعًا ، حتى لو كان عبادة الأوثان . لم تجاهر برأيك ، ولكنك كنتَ شديد الإيمان به . القول للعامّة بعدم التعلُّق بقبور رجال العلم والدين ، كالقول بعدم الصبر على قضاء الله ، والثورة ضد الفقر .

الدين كُلٌّ لا يتجزَّأ ، وكلُّ ما يربط العامة بالله وبالماضي دين . وكل محاولة لفصل الدين عن الماضي ، عن الأيام والأشهر والسنوات والقرون ، وما خلق فيها ونشأ ، واستطاع أن يرسب في ذهن العامة ، إنما هي محاربة للدين ذاته . » (٣٩)

***

إن شخصيّة الشيخ عبد المجيد - كما صوَّرها الطاهر وطّار - شخصية رجل داهية ، ومجادل شَرس ، ومحاور عنيد في عرض ما يؤْمن به . تتّفقُ معه أو تَختلفُ. ليس هذا هو المهم . لكنّ الأهمَّ هو أنه يحاول أنْ يقدّم لك رؤيته بمنظور فلسفي . ومعنى هذا أنّ ما ينطقه قائم على منطق يؤمن به ، ويحمل من أساليب الإقناع ما يُغريك على الإعجاب به ، حتى وإن اختلفت معه !

إنَّ « بو الأرواح » ليس مشغولاً بالقضايا الفكرية الجادَّة فحسب ، لكنه مشغول - أحيانا - بقضايا الجنس ، فهو يذكر في الرواية أنّ والده العجوز

راود زوجته عائشة عن نفسها ، فلمّا رفضت خَنَقَ أنفاسها ، وقالوا ماتت . وقد فعل هو بإحدى نساء أبيه ما فعله الأب بزوجة ابنه من قبل « زوجة أبي الصغرى كانت في السادسة عشرة . راودتني عن نفسها ، مانعت ومانعت ، ثم انسقْتُ . » (٤٠)

بو الأرواح شخصية بوهيميّة أيضاً : فبعد أنْ هربت منه زوجتُه الثانية مع عشيق لها ، ذهب إلى الريف ووجد امرأة عاملٍ زراعي فأُعجب بها هي وابنتها ، وحين طلب منه الزوج أن يترك الزوجة ويأخذ الابنة ، رفض . أكثر من هذا نفاه وأرسله إلى مرسيليا ، وبعد أن تمتَّع بالأم ، ولم تحمل منه ، خنقها ، ثم عاد إلى الابنة . بعد أن كبرت « راقت لي الحمرة على خديها . عيناها مكتحلتان ، شفتاها قرمزيتان . جذبتُها من ذقنها . انقادت . انحنيت وطبعت قبلة على شفتيها ، ثم طوقتها ورُحتُ أعتصرها » (٤١) . ورغم كُلِّ هذه الرغبة فإنه لم يفعل شيئًا ، وبعد أسبوع دفنها دون أن يبالي بدموعها ، وبرغبتها الصادقة في أنْ تهبَه طفلاً ينتظره بفارغ صبر .

الشيخ عبد المجيد كما صوّره الكاتب شخصية عبثيّة متمرّدة ، حتى على نفسها وعلى واقعها . إنّه يعيش هو الآخر زلزالاً دون أنْ يدري . من هنا فهو يتحرَّك على « جسر الشياطين » . . وتكون نهايتُه على « جسر الهواء » منتحرًا ، بعد أن ضاق بأفكاره وأوهامه ، وضاق به المجتمع الذي لم يعد منتميا إلى فرد منه ، أو إلى فكر فيه .

هكذا تموت الشخصية في رواية سياسية بعد أنْ قدّم الكاتب كلّ ما أراد أن يعبر عنه من خلالها . والمؤلِّف يمهِّدُ لانتحاره بتلك الصور الشاذة التي تُشكِّل رغباته الجنسيَّة ونزعاته البوهيمية – رغم عَجْزِه وعُقْمِه . إنها المساحة المدمِّرة بين الرغبة والعجز ، بين الشهوة و العقم ، بين الممكن والمستحيل !

معنى هذا أنّ انتحار الشخصية (رمز) ، يدلُّ على أنّ كلّ ما كانت تفعله أو تقوله قد وصل إلى طريق مسدود .. طريق بلا عودة . وتلك نهاية منطقيّة لشخصيّة مأزومة مهزومة في رواية سياسيّة ، إذ ليس وراءها – في الفن كما في الواقع – سوى أن تترك المجال طوعًا أو كرهًا لشخصية أكثر إيجابية ، وأكثر وعيًا بما تتطلّبه المرحلة من سلوك صحيح وفكر سليم . إنّ الموت نهاية منطقيّة لكلٍّ من يكفُر بالحياة ويعادي الأحياء .

٨ – جماليات النموذج

القضية الأدبية التي يحاولُ هذا البحث توضيحها هي قضية تحديد السمات الخاصة التي تميّز الرواية السياسية عن غيرها من الروايات ، وهل النموذج الإنساني الذي تعتمد عليه الرواية السياسية ، مختلف عن النماذج البشرية التي نجدها في أنواع أخرى من الروايات ؟

في الحقيقة الرواية السياسية رواية بغضّ النظر عن المحور الرئيسي الذي تُعالجه . قد تكون الرواية : رواية حبٍّ عاطفية – رواية تحليلية نفسيّة – رواية تاريخيّة – رواية بوليسيّة – رواية أجيال – رواية تسجيليّة –رواية رومانسيّة – رواية واقعيّة – رواية رمزية – رواية طبيعيّة – رواية تيّار الوعي – رواية اللارواية . . كل هذا لا يهم ، فالرواية رغم اختلاف المذهب الأدبي ، وتنوُّع الموضوع الإنساني ، لا بد أنْ تشتمل على كلٍّ عناصر السرد ، التي تجعل من مجموعة من الصفحات – المكتوبة بطريقة ما – رواية أدبية . ولنتفق مع الناقد « جان لوفيف » على « أنْ نُطلق اسم (القص) على كل قول يستحضر إلى الذهن عالما مأخوذًا على محمل حقيقي في بعديه المادي والمعنوي . ويقع في زمان ومكان محددين ، ويقدَّم في أغلب الأحيان معكوسًا من خلال منظور شخصية أو أكثر ، بالإضافة إلى منظور الراوي . »[٤٢]

الرواية السياسية إذنْ بالإضافة إلى كونها عملاً أدبيًا .. لا بدّ أن تحلّل قضيّة أو

تَصف ظاهرة سياسية ، ترتبط بالمجتمع الذي تُصوِّره . كما أنّ الشخصيات فيها لا بدّ أنْ تكون (مؤهَّلة) فكريًا ، لكي تحمل قضية أيديولوجية ، وتَتحرَّك في وسط سياسي . هذا يعني بالضرورة أن يكون للشخصيات - في رواية سياسية - موقف سياسي : يفرضه وضعها الطبقي وفكرها الأيديولوجي ، وأنْ تجادل وتصارع في الرواية من أجل ما تؤمن به وتدعو إليه . وينبغي أنْ تكون القضية السياسية التي تناقشها الرواية ذات صلة بطبقة أو أكثر من طبقات المجتمع ، لأنَّها في هذه الحالة تشدُّ وتجذب أكبر مجموعة من شرائح المجتمع ، بل قد تجذب أُناسًا آخرين في مجتمعات بعيدة تشغلهم تلك القضية نفسها .

ننتهي مما سبق إلى أنَّ :

الرواية السياسية = رواية أدبية .. تناقش قضية سياسية .

الشخصية السياسية = شخصية روائية .. تحمل رؤية أيديولوجية .

وقد وضح من خلال التحليل النقدي السابق لرواية « الزلزال » للكاتب الجزائري المعاصر الطاهر وطَّار - أنها رواية سياسية ، تتحقَّق فيها معظم المبادئ الفنية ، التي ينبغي أَنْ تتوفَّر في مثل هذا النوع من الروايات ذات الطبيعة النوعية الخاصة ، لأنها رواية معتقد ، تدعو إلى أيديولوجيا خاصَّة ، وتعادي غيرها من الاتجاهات السياسية في المجتمع ، بل قد تعادي الحاكم والحكومة . **بالإضافة إلى أنّ الرواية السياسيّة تحاولُ أنْ تطرح رؤية تقدميّة للواقع ، لا تخلو - أحيانا - من مغامرات فكرية أخرى مواكبة لموضوعها السياسي الساخن ،** مثل الدعوة إلى حريَّة المرأة وطرح رؤى جديدة لطبيعة العلاقة بينها وبين الرجل في المجتمع ، وقد يتعدَّى الأمر ذلك أيضًا إلى مناقشة بعض قضايا التراث والفكر السلفي والوضع الاقتصادي . كل هذا وغيره يجعل الرواية السياسية عملاً أدبيّا ، ليس من السهل إبداعه وتقديم أمثلة ناجحة منه .

وإذا كان الطاهر وطار قد نجح في تقديم رواية سياسيَّة جيدة ، فإنَّ التوفيق قد حالفه أيضًا في تصوير شخصية الشيخ عبد المجيد بو الأرواح – الراوي المشارك الذي يحمل معظم القضايا السياسية التي تفجرها الرواية منذ البدء حتى الختام .

ولعلّ أهم مبدأ جمالي يمكن أنْ نقرّره من خلال تحليل رواية الزلزال – أو غيرها من الروايات السياسية – هو أن الرواية السياسية تتبدّى جماليتها وسماتها الفنية الجيدة في قدرة صاحبها الفائقة على أن يُبْرز مَحاور الخلاف في الرؤية ، وعناصر المعارضة في الموقف ، دون أن يتورّط في الخطابة والصياح والوعظ والتعليم ، دون أن يُحرّض أو يدعو بشكل مباشر لما يعتقده أو يبشر به . وحين يَقْدِر أديب موهوب على صُنْع ذلك ، فإنه يوسع قاعدة قرّائه من الأنصار والخصوم ، وهذا راجع – بالدرجة الأولى – إلى أنّه استطاع أن يُذيب جمود الفكر السياسي في سيولة الإبداع الأدبي .

إنّ الرواية السياسية الجيدة – بالضرورة – تقدّم بعض آراء مخالفة ، ومبادئ معارضة للفكر السائد والجمهور القارئ ، فإذا استطاع الكاتبُ أن يشكّلها بفنيّة واقتدار ، فإنه بهذا يستطيع أن يكوّن من نقاط الخلاف وتعارضات الرؤية ، وتقابلات الخصومة ، مظاهر جمالية وسمات فنية ، تُعطي أدبه جودة وخلوداً ، في إطار النوع الأدبي الذي يُبدع فيه . وهذا ما نظنُّ أنه قد وضح من خلال تفسيرنا لرواية « الزلزال » – التي نرى فيها نصّا أدبيا جيداً ، يعكس نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر الشقيقة .

***

الفصل العاشر

محفوظ .. والرواية .. ونوبل

الفرض الأدبي (*)

الحديثُ عن كاتب عظيم مثل نجيب محفوظ ليس بالأمر السهل ، لأنه ليس أديبًا طال عمره ، وظل يمارسُ الكتابة الأدبية حوالى ستين سنة بلا انقطاع فحسب ، وإنما لأنه نال رضا شعبيًا وإعلاميًا وحكوميًا ، بل لقد رضي عنه اليمين واليسار ، ومَنْ هُم بين اليمين واليسار في الثقافة العربية المعاصرة ، لذلك طبعت كتبه عشرات المرات ، وقُدِّمت معظم أعماله في السينما ، وأحيانًا في الإذاعة والمسرح . كما تُرجمت إلى بعض اللغات العالمية ، حتى قبل أَنْ يظفر بجائزة نوبل سنة ١٩٨٨ . والتساؤل الذي تحاول هذه الدراسة الإجابة عنه هو : **كيف تحوّل محفوظ إلى مؤسسة أدبية تجذب أنظار المثقفين ، وغير المثقفين على اختلاف رؤاهم الأيديولوجية وتعدُّد مواقفهم الإنسانية ؟**

***

١ - الرجل

- نجيب محفوظ . . يَحملُ اسمًا مركبًا من اسمين . واسم أبيه عبد العزيز ، وكان يعمل موظفًا صغيرًا ، وفي أواخر حياته عمل بالتجارة .
- ولد في ديسمبر سنة ١٩١١ في حي الجمالية ، القريب من منطقة الحسين

والأزهر في مدينة القاهرة القديمة .

– انتقل إلى منطقة العباسية ، وهو صبي صغير في الثانية عشرة من عمره .

– له أربع أخوات . . وأخوان . . وهو السابع الصغير – الذي يشبه « كمال » في ثلاثية « بين القصرين » .

– نشأ في بيئة شعبية ، يسيطر عليها جو ديني صارم ، وتقاليد اجتماعية محافظة .

– أُمُّه سيدة متديِّنة متحرِّرة إلى حدٍّ ما ، وكانت تَصحبُه – أحيانا – لزيارة متحف الآثار القديمة .

– أبوه كان مثقّفًا ثقافة كلاسيكيَّة متوسّطة ، وينتمي سياسيّا إلى حزب الوفد ، وهو حزب ليبرالي شعبي يمثّل اتجاه الأغلبية في مصر من سنة ١٩٢٣ – ١٩٥٢ . وقد أثّر انتماء والده لحزب الوفد على الكاتب وأبطال بعض رواياته ، لأنّ محفوظ كان متعاطفًا مع الجناح اليساري في حزب الوفد . وحين قامت ثورة ١٩٥٢ آمن بمبادئها السياسية والاجتماعية . لكنه بعد ذلك نفر منها ومن الأساليب التي اتبعتها في الممارسة السياسية . وقد انعكس هذا في بعض أعماله التي صدرت بعد سنة ١٩٦٧ .

– النشأة في أسرة محافظة وأحياء شعبية قديمة [الجمالية والعباسية] ، تركتْ بصمات فكرية حادَّة في نفسه ، انعكس صداها – بقوة – في كل ما كتَب ، لذلك نجد معظم رواياته تدورُ في أماكن بعينها ، هي :

(أ) منطقة الجمالية . . في حي الأزهر .

(ب) منطقة العباسية الشرقية .

(جـ) الإسكندرية . . التي تَعَوَّد أنْ يقضي فيها الصيف في مرحلة متأخِّرة – نسبيا – من عمره ، لذلك لا تظهر كخلفية مكانية في أعماله الأولى .

لكنَّ المنطقة التي أخذت دور البطولة في معظم أعماله هي منطقة الجمالية في القاهرة القديمة ، بل إنه لم يستطع أن يتخلص من عالم [الحارة الشعبية] ، حتى وهو يكتب روايات ذات طبيعة فكرية أو رمزية .

– عناصر المكان التي تدور فيها معظم رواياته هى : الحارة الشعبية القديمة في مصر في النصف الأول من القرن العشرين – بيت الأسرة – المقهى – الخمَّارة – الفندق – بيوت الغناء الشعبي و العوالم – منطقة الأهرام – شبرا – مصر الجديدة – الإسكندرية أحيانًا .

– تنقل في العمل ابتداء من ١٩٣٦ بين الجامعة ، و وزارة الأوقاف ، ومؤسسة السينما ، وجريدة الأهرام .

– أهمُّ الكتّاب المعاصرين الذين تأثَّر بهم : مصطفى المنفلوطي – عباس العقاد – طه حسين – سلامة موسى .

– بدأ ينشرُ بعضَ مقالاته وقصصه القصيرة في الجرائد والمجلات منذ سنة ١٩٣٠ ، أي منذ تخرَّجه في الجامعة . وقد جمع بعضَ قصصه الأولى في مجموعة « همس الجنون » .

– من الأدب العالمي تأثَّر محفوظ ببعض أعمال الكتَّاب الروس مثل : تولستوي – دستويوفسكي – مكسيم جوركي ، وبعض الفرنسيين مثل : أناتول فرانس – فلوبير – بروست – مالرو – مورياك – سارتر – كامي ؛ وبعض الإنجليز مثل : شكسبير – ويلز – برنارد شو – جيمس جويس – ألدوس هاكسلي – د.هـ. لورانس ؛ وبعض الأمريكيين مثل فوكنر – جوزيف كونراد ؛ وبعض الألمان مثل : توماس مان – جوته – فرانز كافكا .

– قرأ لكثير من الفلاسفة ، لكن أهم مَنْ تأثَّر بهم فرويد ، وداروين ، وماركس ، وبرجسون .

- تزوَّج سنة ١٩٥٤ ، وله بنتان هما : أم كلثوم وعائشة .

- ظلَّ يلتقي بأصدقائه ومعارفه خارج البيت في مقهى الأوبرا وسط القاهرة ، أو في مقهى ميدان التحرير ، أو في مقهى الإسكندرية ، حين كان يذهب إليها في الصيف .

- لم يخرج من مصر إلا مرتين في زيارتين قصيرتين : لليمن ويوجوسلافيا في مؤتمرات أدبية ، لأنه لا يميل إلى السفر ، الذي قد يتعارض مع نظامه الصارم في القراءة والكتابة .

- يحبُّ الموسيقى الشرقية والغناء القديم ، لذلك يفضِّل أغاني منيرة المهدية وأم كلثوم وسيد درويش أكثر من غيرها .

٢ - الكاتب

- تعلَّم محفوظ في المدارس وتخرَّج في كلية الآداب - قسم الفلسفة سنة ١٩٣٤ . وكما تأثر كاتبنا بقوة بالمناطق الشعبية ، التي عاش فيها وهو صغير ، فقد تأثر - بنفس القوة - بدراسة الفلسفة ، لذلك نجد بعض شخصياته الروائية تعاني أزمات فكرية أو عقائدية ، مثل الصراع بين اليمين [الدين] واليسار [الفكر الاشتراكي] ، وتعاني أزمة البحث عن المصير ، وعلاقة الأرض بالسماء والإنسان بالله . كما في روايات : أولاد حارتنا - الطريق - الشحَّاذ .

- محفوظ روائي درس الفلسفة ، لذلك حاول - كثيرًا - أنْ يوفِّق بين العلم والأدب والفلسفة ، لذلك كان يعاني - من خلال بعض شخصيات رواياته - أزمة التوفيق بين العقيدة الدينية والاشتراكية العلمية .

- من عوامل نجاح محفوظ - روائيًا - دراسته المنظمة للفكر الفلسفي ومعرفته القوية بتاريخ مصر القديم والحديث . وهذا ما جعل له رؤية سياسية

وفكرية في معظم ما كتب من قصص و روايات . كما أنه انحاز - بقوة - للمذهب [الواقعي] في الكتابة .

إنَّ كاتبنا حين بدأ سنة ١٩٣٩ ، كانت الواقعيَّة في طريقها إلى الغياب في معظم الآداب العالمية ، ولا سيما المؤثرة منها في الأدب والنقد العربي مثل : الأدب الإنجليزي والفرنسي والروسي والأمريكي والألماني وبعض الآداب الإسبانية . وبدأت تظهر فيها اتجاهات أدبية جديدة مثل الوجودية والسريالية واللامعقول ورواية تيّار الشعور . لكن **محفوظ** اختار **الواقعيّة** - مذهبًا للتعبير الأدبي . ولا نغالي إذا قلنا إنه من أهمِّ روادها والمبشرين بها في الأدب العربي الحديث . . قاطبة .

- يُضاف إلى دراسة الفلسفة والتاريخ والانحياز الدائم للواقعية - منذ بداية الكتابة حتى النهاية - أنّ الكاتب قد انحاز أيضًا إلى الطبقة [البرجوازية]- خاصة برجوازية التجار والموظفين ، لكي يختار منها نماذجه البشريّة . والبرجوازية طبقة كبيرة وخطيرة في كُلِّ المجتمعات ، لذلك فقد أرضى أشواق شرائحها المختلفة من القرّاء والنقّاد والأدباء والصحفيين . وقد أسهمت البرجوازية المصرية - كثيرًا - في الحفاوة بكاتب يُعبِّر عن بعض أزماتها الحادة وأشواقها المشروعة وغير المشروعة . فمحفوظ هو [كاتب البرجوازية المصرية] ، الذي استطاع أن يعبِّر عن أهمّ أزماتها الاقتصادية والاجتماعية والعاطفية والجنسية . . كذلك عبَّر أيضًا عن بعض مشكلاتها السياسية المختلفة وقلقها الروحي ، الذي يتَّصل بعلاقة الإنسان بالميتافيزيقا .

- من أسباب شهرة محفوظ أيضاً أنّه فطن - منذ وقت مبكر - إلى أنّ الرواية نوع أدبي أكثر خلوداً وأشد تأثيراً من القصة القصيرة ، لذلك فهو روائي أكثر منه كاتب قصة ، ومن هنا فقد كتب ٣٢ رواية ، و ١٦ مجموعة قصصية .

روايات محفوظ

١ - عبث الأقدار	١٩٤٣
٢ - رادوبيس	١٩٤٤
٣ - كفاح طيبة	١٩٤٥
٤ - القاهرة الجديدة	١٩٤٦
٥ - خان الخليلي	١٩٤٧
٦ - زقاق المدق	١٩٤٨
٧ - السراب	١٩٤٩
٨ - بداية ونهاية	١٩٥٦
٩ - بين القصرين	١٩٥٧
- قصر الشوق	١٩٦١
- السكرية	١٩٦٢
١٠ - اللص والكلاب	١٩٦٤
١١ - السمان والخريف	١٩٦٥
١٢ - الطريق	١٩٦٦
١٣ - الشحّاذ	١٩٦٧
١٤ - ثرثرة فوق النيل	١٩٦٧
١٥ - ميرامار	١٩٧٢
١٦ - أولاد حارتنا	١٩٧٤
١٧ - المرايا	١٩٧٥
١٨ - الكرنك	١٩٧٥
١٩ - حكايات حارتنا	١٩٧٥
٢٠ - قلب الليل	١٩٧٧

٢١ - حضرة المحترم	١٩٨٠
٢٢ - ملحمة الحرافيش	١٩٨١
٢٣ - عصر الحب	١٩٨٢
٢٤ - أفراح القبة	١٩٨٢
٢٥ - ليالي ألف ليلة	١٩٨٣
٢٦ - الباقي من الزمن ساعة	١٩٨٣
٢٧ - أمام العرش	١٩٨٣
٢٨ - رحلة ابن فطومة	١٩٨٥
٢٩ - العائش في الحقيقة	١٩٨٥
٣٠ - يوم قتل الزعيم	١٩٨٥
٣١ - حديث الصباح والمساء	١٩٨٧
٣٢ - قشتمر	١٩٨٨

وقد سئل محفوظ - أكثر من مرة - عن أحبّ هذه الروايات إلى قلبه ، **فذكر إنها : الثلاثية - أولاد حارتنا - الحرافيش - حكايات حارتنا** . . ويبدو أنَّ هذه الروايات الأربعة لها علاقة عاطفية وفكرية بمخيِّلة الكاتب ، والبيئة التي عاش فيها ، وبعض الشخصيات التي ارتبط بها ، والأزمات الفكرية التي عانى - هو شخصيّا - منها .

المجموعات القصصية

١ - همس الجنون	١٩٣٨
٢ - دنيا الله	١٩٦٢
٣ - بيت سيئ السمعة	١٩٦٥
٤ - خمارة القط الأسود	١٩٦٩
٥ - تحت المظلّة	١٩٦٩

٦ - شهر العسل	١٩٧١
٧ - الجريمة	١٩٧٣
٨ - الحبُّ فوق هضبة الهرم	١٩٧٩
٩ - الشيطان يعظ	١٩٧٩
١٠ - رأيت فيما يرى النائم	١٩٨٢
١١ - التنظيم السري	١٩٨٤
١٢ - صباح الورد	١٩٨٧
١٣ - الفجر الكاذب	١٩٨٨
١٤ - القرار الأخير	١٩٩٦
١٥ - صدى النسيان	١٩٩٩
١٦ - فتوة العطوف	٢٠٠١

ومعنى ذلك أن محفوظ استطاع أن يقدم للتاريخ الأدبي حوالى (خمسين) عملاً ، وهذا إنتاج أدبي ضخم ، أنجزه كاتب عظيم في حوالى ستين سنة تقريبًا . . وهو الآن [٢٠٠١] شبه متوقّف بسبب الشيخوخة وضعف البصر والسمع . ندعو الله أن يمد في عمره ، حتى يواصل عطاءه [١] .

***

٣ - الرواية قبل محفوظ

إذا حاولنا أن نتأمل الخريطة الأدبية لمسيرة الرواية - قبل أنْ يُسْهم فيها محفوظ - فسوف نجد أنّ :

١ - تاريخ الرواية الحديثة في مصر يبدأ قبل محفوظ بحوالى نصف قرن ، أي من سنة ١٩١٤ ، التي ظهرت فيها رواية « زينب » لمحمد حسين هيكل .

٢ - الرواية خلال هذه المرحلة الأولى ، كانت رومانسية الاتجاه ، تهتم

بمشكلات الحب ، وأحيانًا تضيف على هامش الموضوع العاطفي للرواية بعض القضايا الاجتماعية أو السياسية ، كما نجد في روايات : زينب لهيكل ، وعودة الروح لتوفيق الحكيم .

٣ - الرواية التاريخية كانت تُكتب بأعداد كبيرة ، لذلك تكاد تتساوى الروايات التاريخية والاجتماعية في تلك الفترة من حيث الكم والكيف .

٤ - معظم كتّاب الرواية الرومانسية : الاجتماعية والتاريخية ، كانوا [هواة] غير متفرغين لكتابة الرواية ، لكن المسئوليَّة الأدبية فرضت عليهم ضرورة الإسهام في تأسيس هذا النوع الأدبي الجديد .

٥ - الجيل الذي ينتمي إليه محفوظ من الكتّاب ، يُمثِّل جيل (التخصص) والتفرغ لكتابة الرواية . وأهم مَنْ يمثِّل هذا الجيل : نجيب محفوظ - محمد عبد الحليم عبد الله - عبد الحميد جودة السحار - يوسف السباعي - إحسان عبد القدوس - سعد مكاوي - عبد الرحمن الشرقاوي - يوسف إدريس .

٦ - امتاز محفوظ على معظم كتّاب جيله بأنه اختار (الواقعية) مذهبًا أدبيًا لرواياته وقصصه ، في حين واصل بعضُ زملائه الكتابة في إطار الرؤية الرومانسية ، لذلك أسميتهم : « الرومانسيون الجدد » ؛ لأنَّ الجديد هم الروائيون ، وليس مذهبهم[٢] .

٧ - كذلك امتاز على كتّاب جيله ، ومَنْ تلاه من الرومانسيين والواقعيين على حدٍّ سواء بكثرة الإنتاج وجودته . ومغامراته الإبداعية ، التي يحاول أنْ يعكس فيها كثيرًا من قضايا الواقع الساخنة ،لذلك يمكن - بشكل ما - أنْ نَجد صدًى واضحًا لحركة المجتمع المصري وقضاياه السياسية والفكرية في أغلب نتاجه الروائي والقصصي .

٨ - عُرف محفوظ بشكل جماهيري واسع بعد ثورة ١٩٥٢ . . وبعد ظهور عمله الأدبي الضخم . . ثلاثية « بين القصرين » ، لأنَّ هذه الفترة هي مرحلة ازدهار الفكر اليساري الذي صاحب ثورة ١٩٥٢ ، واعتبر محفوظ واحدًا من أهم أدباء هذا التيار . . لذلك رضيت عنه الحكومة . . والمثقفون . . ورجال الإعلام . . والسينما . . وكتبت حوله دراسات نقدية . . ورسائل أكاديمية لا حصر لها ، وعلى هذا فقد نال ما لم ينله الكثيرون . . وحظي بما هو أهم من جائزة نوبل ، حيث يُعدُّ واحدًا من الأدباء العظام . . وهرم الرواية العربية .

٤ - محفوظ .. روائيًا

أوّل رواية نشرت لمحفوظ كانت سنة ١٩٣٩ ، وآخر رواية سنة ١٩٨٨ . وفي خلال هذه السنوات الخمسين مرَّ إنتاجه الروائي بعدة مراحل هي :

(أ) **المرحلة التاريخية** [١٩٣٩ - ١٩٤٤] : التي استلهم فيها تاريخ مصر الفرعونية ، وقدم فيها إشارات ورموزًا ، تتّصل ببعض قضايا المجتمع المعاصر . وهذه الروايات هي : عبث الأقدار - رادوبيس - كفاح طيبة - ويلحق بها من رواياته الأخيرة : العائش في الحقيقة [١٩٨٥] .

(ب) **الواقعية النقديّة** [١٩٤٥ - ١٩٥٧] : كتب فيها روايات تهتمُّ بتصوير بعض أزمات الواقع المصري قبل ثورة ١٩٥٢ على المستوى الاجتماعي والسياسي ، وهي : القاهرة الجديدة - خان الخليلي - زقاق المدق - السّراب - بداية ونهاية - الثلاثية « بين القصرين » .

(جـ) **الواقعيّة الفلسفية** [١٩٦١ - ١٩٦٧] : أُصيب محفوظ بصدمة فكرية بعد قيام ثورة ١٩٥٢ ، لأنَّه ظنَّ أنها قد حققت قدرًا من العدالة الاجتماعيّة والحرية السياسية ، التي كان يدعو إليها في كتاباته . ومن هنا

اتجه إلى كتابة روايات يغلب عليها البعد الرمزي والتفسير الميتافيزيقي والتساؤل الفلسفي عن علاقة الإنسان بالكون . . ومحاولة التعرُّف على بعض القيم ، التي تربط بين الأديان المختلفة . وقد انتهى الكاتب من ذلك كلّه إلى أنَّ المتصوف هو أقدر البشر على إدراك الحقيقة العليا ، ومع ذلك لم يتوقف عند المتصوف إلا باعتباره شخصية ثانوية ، لأن الصراع الذي دار في نفسه بين العلم والفلسفة والدين ، حُسِمَ بتأثير من فكر داروين وماركس لصالح العلم .

الروايات التي تمثِّل هذه المرحلة الفلسفيّة هي : اللص والكلاب - السمّان والخريف - الطريق - الشحَّاذ - ثرثرة فوق النيل - ميرامار - أولاد حارتنا .

(د) **العودة إلى الواقعية النقدية [١٩٧٢ - ١٩٨٨]** : أصدر كاتبنا في هذه المرحلة الروايات التالية : المرايا - الكرنك - حكايات حارتنا - قلب الليل - حضرة المحترم - ملحمة الحرافيش - عصر الحب - أفراح القبة - ليالي ألف ليلة - الباقي من الزمن ساعة - رحلة ابن فطومة - يوم قتل الزعيم - حديث الصباح والمساء - قشتمر .

في هذه المرحلة الأخيرة عاد محفوظ لعالمه المفضَّل عالم الأحياء الشعبية ، التي نشأ فيها وظل في معظم أعماله ، عاشقًا لها .

كما استمر يكتب على ضوء المفاهيم الواقعية للأدب ، ومن هنا كان جريئًا - بالقياس إلى معظم كتاب عصره - في طرح بعض القضايا السياسية والصراعات الأيديولوجية ، التي كان يتناقش فيها بعض إنتلجنسيا البرجوازية المصرية ، كما أنه كان قادرًا - بالإضافة إلى ذلك - على تصوير قضايا الحب والجنس وعالم الشواذ ، وطائفة العوالم والخدم والعمال بطريقة فنية عميقة وجذابة .

كذلك استمرمحفوظ وفيّا لانتمائه الطبقيّ : فأبطال معظم رواياته دائما من الطبقة البرجوازية في الأحياء الشعبية من القاهرة ، سواء أ كانوا من التجار أو من المثقفين وصغار الموظفين وطلبة الجامعة . وهو يُورد بعض الشخصيات الهامشية من الطبقة الأرستقراطية أو بعض الشخصيات الثانوية من الطبقة الشعبية . لكنَّ هؤلاء الأغنياء وأولئك الفقراء - دائما - في رواياته على هامش الأحداث .

من هنا يتميز محفوظ بأنه بدأ وانتهى كاتباً واقعيّا ملتزماً بالتعبير عن الطبقة الوسطى في المناطق الشعبية من القاهرة القديمة .

ملاحظة أخيرة ، يدركها كل من يُتابع تطوُّر النتاج الروائي عنده : وهي أنّ البطل في معظم رواياته يتحرك في مرحلة زمنية قريبة من عمر كاتبنا نفسه ، لذلك نلحظ أن الأبطال في معظم رواياته الأولى من الشبان .. وفي الوسطى من الرجال .. وفي المرحلة الأخيرة من الشيوخ - كبار السن . فبطل إحدى مجموعاته الأخيرة [١٩٨٧] ، يقول عن نفسه : « اليوم أبدأ حياة أخرى ، حياة التقاعد . عمر طويل تقضّى في خدمة الحكومة ، أفنى شبابي وكهولتي ، وأطلّ بي على الشيخوخة ، وأظلني بولاء للملك وأربعة رؤساء [جمهورية] ، فلم يشعُر أحدهم لي بوجود . . »(٣)

وشخصيات روايته الأخيرة « قشتمر » [١٩٨٨] ولدوا في سنة قريبة من السنة التي ولد فيها ، وعاشوا في الأحياء التي عاش فيها ، وهي هنا العباسية « العباسية في شبابها المنطوي ، واحة في قلب صحراء مترامية ، بدأ التعارف عام ١٩١٥ في فناء مدرسة البراموني الأولية . دخلوها في الخامسة وغادروها في التاسعة . ولدوا عام ١٩١٠ في أشهر مختلفة ، لم يبارحوا حيَّهم حتى اليوم الأول ، وسيدفنون في قرافة باب النصر . . »(٤)

فشخصيات آخر رواياته يتحركون في منطقة « العباسية » ، التي عاش فيها مرحلة صباه . . كما أنهم وُلدوا سنة ١٩١٠ في حين وُلد محفوظ ١٩١١ .

وهذا كله يؤكد أنّ محفوظ - كان يستوحي شخصيات قريبة من عمره الزمني .. علي أى شيء يدل هذا ؟

ننتهي من هذا العرض الموجز لحديثنا عن محفوظ لنؤكِّد أنَّ كاتبنا له رؤية فلسفية وسياسية وأدبية ، ظلَّ [محافظًا] عليها - إلى حدٍّ كبير - من البدء إلى الختام . وقد استطاع أنْ يعكس حركة المجتمع المصري في نصف قرن ، ويُصوِّر كثيرًا من قضاياه ومشكلاته ، من خلال رؤية شمولية ، وعالم رحب ، تأخذ البرجوازية الصغيرة مكانًا مهمًا فيه .

٥ - محفوظ .. ونوبل

رغم أنَّ جائزة « نوبل » العالمية ، تمنح منذ سنة ١٩٠١ - إلا أن الأدباء العرب قد يئسوا من إمكانية منح واحد منهم لها . وقد سبق أنْ رشِّح لها توفيق الحكيم وطه حسين ، لكنَّ باب الفوز لم يُفتحْ لهما ، رغم أهمية تُراث كلٍّ منهما . وهذا ما جعل معظم المثقفين العرب ، يؤمنون أنَّ تلك الجائزة ، لا تُمنح لأسباب أدبية فقط .

وفجأة أعلنت الأكاديمية السويدية يوم ١٣/ ١٠ / ١٩٨٨ قرارها بمنح محفوظ الجائزة. ومما جاء في حيثيات القرار : « طبقًا لقرار الأكاديمية السويدية فقد منحت جائزة نوبل في الأدب هذا العام لكاتب مصري لأول مرة ، هو نجيب محفوظ ، الذي وُلد ويعيش في القاهرة . وهو أيضا أوَّل كاتب يفوز بالجائزة من بين كتَّاب اللغة العربية . وهو يكتب منذ خمسين عامًا . وأعظم إنجازاته هي الرواية والقصة القصيرة . وقد أعطى إنتاجه دفعة كبرى للقصة باعتبارها نوعًا أدبيًا ، يتخذ من الحياة اليومية مادة له . كما أنه أسهم في تطوير اللغة

العربية كلغة أدبية . ولكن ما حقَّقه محفوظ أعظم من ذلك ، فأعماله تخاطب البشرية جمعاء ، وليس فقط أولئك الناطقين بالعربية .

إنَّ أدب محفوظ يتميَّز بالثراء والتنوُّع الواسع ، وبالواقعية ذات الرؤية المباشرة والغموض المثير بدلالاته النافذة ،وإنّ أعماله تشكل فنّا عربيّا في القص والرواية ، يخاطب البشرية كلها . وإنّ هذه الأعمال استهدفت إعطاء دفعة كبيرة للرواية ، كنوع أدبي في الآداب العربية . . »

وفوز روائي عربي بهذه الجائزة العالمية ، له - في تقديري - أكثر من دلالة بالنسبة للكاتب واللغة التي يكتب بها والأمة التي ينتسب إليها . لكني سأكتفي بدلالتين - فقط الآن - وهما :

(أ) **دلالة هذا الفوز بالنسبة لمحفوظ** : إنه اعتراف عالمي بدوره العظيم ، باعتباره كاتبًا عربيّا متميِّزا ، استطاع أنْ يُصوِّر حياة الناس في بلاده تصويرًا واقعيّا مؤثِّرا ، لا يخلو من رؤية فلسفية للكون والحياة والإنسان . الأديب الحق صاحب رؤية فنِّية خاصة إزاء قضايا الحياة الكبرى . ومحفوظ واحد من الكتَّاب العظام القلائل ، الذين يمكن أن نستشف من أعماله أنّ له موقفًا فكريّا متكاملاً إزاء قضايا الحياة الكبرى ، التي تتصل بالعقيدة والسياسة وقضايا المجتمع وعلاقة الإنسان بالآخر .

إنَّ عالم محفوظ الروائي والقصصي عالم [محلّي] بالمعنى الضيِّق لكلمة المحلية ، فمعظم أعماله تدور في أحياء شعبية بعينها في القاهرة القديمة ، ورغم ذلك فإن أدبه يتجاوز تصوير أزمة الفرد إلى التعبير عن قضية الإنسان .

(ب) **هذه الجائزة ذاتُ دلالة أخرى بالنسبة للأدب العربي** : إن الرواية فنٌّ حديث النشأة في الآداب العالمية كلها . وحين ظهر هذا الفن الجديد في مصر ، وغيرها من البلاد العربية - رأى بعض المستشرقين والنقَّاد العرب أن

الرواية شكل أدبي [وافد] ، وأنَّ الأدب العربي قد استعار قواعده من الآداب الأوربية . دليلهم على هذا أنَّ معظم روّاد الرواية [مثل : هيكل والحكيم وطه حسين والمازني وفريد أبو حديد . . وغيرهم] ، قد تثقّفوا ثقافة أوربية رفيعة . بل إنَّ بعضهم كتب روايته الأولى وهو مقيم في أوربا في أثناء فترة دراساته العليا .

نحن لا نعتقد في سلامة هذا الرأي ، لأنَّ الظواهر الأدبية – ظواهر معقّدة ، وليس هناك سبب واحد يؤدّي إلى وجود ظاهرة ما – أدبية أو غير أدبية . وهذا يعني أن نشأة الرواية العربية ، كانت محصِّلة لأسباب قوميّة وأخرى وافدة .

ننتهي من ذلك كله إلى أنَّ الأدبَ العربي استطاع في فترة زمنية وجيزة – أنْ يؤصّل تقاليد الرواية ، وأنْ يجعلها فنّا له وجودهُ واحترامُه على النطاقين : المحلي والعالمي في آنٍ واحد . وبعد أنْ كان الأدب العربي أدبَ شعر وخطابة ، أصبح أدب رواية ومسرح .. باختصار صار أدبًا عالميًا ، يُبدع في كافة الأنواع الأدبية المعاصرة : نثرًا وشعرًا. وهذا كلُّه يعد تعبيرًا عن طموح الإنسان العربي نحو الحرية والإبداع والنهضة .

الفصل الحادي عشر

الكتابة السرديَّة .. وأزمات الحرية

« إنَّ الصراع الجوهرى فى العالم - سيداتي وسادتي - هو بين : رعاة البقر - أي هم - وبين رعاة الإبل - أي نحن . وهو صراع وجود ، لا صراع حدود .»

مؤنس الرزاز

(١)

موسم الهجرة إلى الرواية(*)

يلاحظ مَنْ يمعن النظر في مسيرة الثقافة العربية المعاصرة أنَّه قد حدث تحوُّل معرفي في آليات التلقي والتذوُّق من الأذن والسماع إلى العين والرؤية ؛ من هنا أصبحت السرديات العربية - طويلة وقصيرة - « ديوان العرب » ، والمعبر الأكثر تأثيرًا والأوسع انتشارًا عن أزمات الإنسان العربي المعاصر، وحلت - بجدارة - محل الشعر ، الذي كان فن العربية الأول في النصف الأول من القرن العشرين ؛ وبالتالي لم يَعُد الشعراءُ الكبار - أمثال : أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران ومحمد الجواهري ومعروف الرصافي وعمر

أبو ريشة وإيليا أبو ماضي وميخائيل نعيمة وبشارة الخوري وإبراهيم ناجي وعلي محمود طه وأبو القاسم الشابي ومحمد الفيتوري . . وغيرهم - هم الذين يملأون أسماع الدنيا ويشغلون رؤوس الناس ، وإنما انفتح المجال واسعًا في النصف الثاني- من القرن الماضي - لكتاب السرديات ، و ورثت الرواية دور الشعر ، وصار كتّاب الرواية هم المسيطرون على ساحة الأدب أمثال : نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشرقاوي ويوسف إدريس وحنا مينه وهاني الراهب وسهيل إدريس وفؤاد التكرلي وغائب طعمة فرمان وجبرا إبراهيم جبرا وغسان كنفاني وإميل حبيبي والطيب صالح ورشيد بوجدرة والطاهر وطار ومحمد شكري ومحمود المسعدي وإبراهيم الكوني وعبد الرحمن مجيد الربيعي وإسماعيل فهد إسماعيل وغالب هلسا ولطيفة الزيات وحنان الشيخ وسحر خليفة ، وغيرهم الكثير و الكثير .

هذه الظاهرة - ظاهرة قوة تأثير السرديّات - ليست مقتصرة على العالم العربي فحسب ، وإنما أصبحت ظاهرة عالمية . يؤكد ذلك أنَّ معظم الذين حصلوا على « جائزة نوبل » في الآداب ينتمون إلى مجال السرديات وكتابة الروايات . ينطبق هذا على البلاد المتقدمة والنامية على حد سواء .

يواكبُ هذا التحوّل الثقافي والانزياح النوعي أنَّ الدراسات النقدية المعاصرة مضت تبرز هذه الحقيقة ، وتروج لها بشكل مطرد في كثير من الأقطار العربية ، كما نلمس ذلك في الأعمال التالية - على سبيل المثال . . وليس الحصر :

عنوان الكتاب	اسم المؤلف	سنة النشر
عصر الرواية	محسن جاسم الموسوي	١٩٨٥
القصة في الوطن العربي	محسن يوسف	١٩٨٥
الرواية في الوطن العربي	علي الراعي	١٩٩١
البطل الإشكالي في الرواية العربية	محمد عزام	١٩٩٢
جماليات المكان في الرواية العربية	شاكر النابلسي	١٩٩٤
زمن الرواية	جابر عصفور	١٩٩٩
سحر الرواية	فاطمة موسى	٢٠٠٠
القصة والدلالة الفكرية	حنا مينه	٢٠٠٠
القصة ديوان العرب	طه وادي	٢٠٠٠

دلالة هذا أنَّ الدراسات النقدية - وليست الأعمال الإبداعية فحسب - تؤكد أننا أصبحنا في عصر الرواية ، وأنَّ الفنون القصصية صارت « ديوان العرب » في المرحلة المعاصرة .

كذلك ذهب بعض الدارسين يفتش عن جذور هذا النوع الأدبي الجديد في تراثنا الأدبي والنقدي القديم ، كما نجد - على سبيل المثال - في الأعمال التالية :

عنوان الكتاب	اسم المؤلف	سنة النشر
القصة العربية القديمة	محمد مفيد الشوباشي	١٩٦٤
القصة في الأدب العربي القديم	عبد الملك مرتاض	١٩٨٦
الأدب القصصي عند العرب	موسى سليمان	١٩٨٣
الموقف من القص في تراثنا النقدي	ألفت الروبي	١٩٩١
الرواية والتراث السردي	سعيد يقطين	١٩٩٢
التراث القصصي في الأدب العربي	محمد رجب النجار	١٩٩٥

هذا الاتجاه نحو تأصيل القصص الحديث وربطه بجذوره التراثية ، يهدف – في المقام الأول – إلى تأكيد أنَّ هذا الفن عريق في الثقافة العربية ، حتى لا يظنَّ ظان أو متشكك أنّ فنون السرد (دخيلة) على الأدب العربي . والحقيقة أنَّ القصة – باعتبارها جنسًا أدبيًا – تضرب بجذور قوية في أعماق التراث العربي القديم ، وتعدُّ أحد الجوانب المضيئة التي ينبغي أَنْ نفخر بها ونعتز ، فالعرب كانوا أمة قص وحكي مثلما كانوا أمة شعر وغناء ، لكن لأسباب حضارية كثيرة ضاعت كثير من نصوص النثر لعدم توفر أدوات الكتابة ، ولانشغال العرب بأمور الدين والعقيدة . فالعرب كانوا أمة شعر ونثر ، لكن « لم يَضِعْ من الموزون ربعه ، ولم يبقَ من المنثور رُبعه . »

« بناء على ما سبق أقول مقالة صدق : إن فنون القص في منظومة الثقافة العربية المعاصرة قد أصبحت – بالفعل – ديوان العرب ، والمعبر الحقيقي عن واقعهم العام والخاص ، الاجتماعي والذاتي في آنٍ واحد . بل إنني أتنبأ بأنَّ فنون القص في المرحلة القادمة سوف تحتل مكانة أرفع ومساحة أوسع من الأنواع الأدبية كلها . »[٢]

إنّ الرواية هي النوع الأدبي الملائم للمجتمع الحديث ، « لكنّ السمات النموذجية للرواية لا تبرز إلى حيز الوجود إلا بعد أنْ تصبح الرواية الشكل التعبيري للمجتمع البرجوازي ، ومن جهة أخرى فإن الرواية هي التي صورت تناقضات المجتمع البرجوازي النوعية أصدق تصوير وأكثر نموذجية . إذن فتناقضات المجتمع الرأسمالي هي التي تقدِّم لنا المفتاح لفهم الرواية من حيث إنها نوع أدبي قائم بذاته . »[٣]

(٢)

أصداء سرديّة صادمة

أحدثت بعضُ الكتابات السرديّة أصداء واسعة في الواقع الثقافي العربي المعاصر ، لدرجة أنّ بعضها أثار جدلاً كبيرًا بين الخصوم والأنصار ، وبعضها الآخر تعرَّض للمصادرة والمنع من التداول ، وقسم ثالث أدَّى بأصحابه إلى المحاكمة والاعتقال ، وقسم رابع أودى بكتّابه إلى محاولات قتل واغتيال ، لأسباب عقائدية أو سياسية أو فكرية أو محاولة التجرؤ على « التابو » الأخلاقي للقوى المحافظة ، كما جنت بعض الكتابات السرديّة على أصحابها ، وجعلتهم يتعرضون لأشكال مختلفة من الأذى والاضطهاد والنفي . من ذلك - على سبيل المثال - الأعمال التالية :

	العنوان	المؤلف
١	المعذبون في الأرض	طه حسين
٢	أولاد حارتنا	نجيب محفوظ
٣	موسم الهجرة إلى الشمال	الطيب صالح
٤	الخبز الحافي	محمد شكري
٥	قصة حب مجوسية	عبد الرحمن منيف
٦	وليمة لأعشاب البحر	حيدر حيدر
٧	مساحة في عقل رجل	علاء حامد
٨	المجوس	إبراهيم الكوني
٩	يوميات ضابط في الأرياف	حمدي البطران
١٠	سمر الليالي	نبيل سليمان
١١	قبل وبعد	توفيق عبد الرحمن
١٢	أبناء الخطأ الرومانسي	ياسر شعبان
١٣	أحلام محرَّمة	محمود حامد

قوارب جبلية وجدي الأهدل

ولم يقتصر الأمر في هذا المجال على الكتابة الذكوريّة فحسب ، بل تجاوزه إلى كتابات المرأة مثل : نوال السعداوي (مصر) ، وغادة السمان (سوريا) ، وليلى العثمان (الكويت) ، وأحلام مستغانمي (الجزائر) .

وأعمال هؤلاء الكتاب والكاتبات - بغضِّ النظر عن إطار الرؤية وحدود المضمون وسمات التشكيل - لا تهمُّنا في هذا السبيل إلا من حيث كونها أثارت جدلاً واسعًا وحوارًا خلافيًا وصدى صادمًا ، لا في الأقطار المنتجة للنص السردي فحسب ، بل تجاوزت هذه الأصداء إطار الواقع المحلي إلى غيرها من الأقطار العربية الأخرى ، لأنها مثل الجسد الو احد إذا اشتكى منه عضو تداعت له سائر الأعضاء .

معنى ذلك أن كتاب الرواية - وكثير ما هم - يسبحون ضد التيار ، ويسعون إلى تغير الواقع من خلال نصوص سردية ، هي بطبيعتها حمالة أوجه ، تناقش قضايا المجتمع الساخنة وأزماته الحادة عن طريق سرد ، يعتمد على الكناية والرمز والدلالات البعيدة . الأعمال السرديّة - إذن - تحرّر من الرغبة في الموت بالحكاية ، وتقدم خطابًا جماهيريًا واسع الانتشار والتأثير . يقول بطل إحدى روايات مؤنس الرزاز : « اعلم يا عزيزي أنني جئتك كي أحررك من الرغبة في الموت بالحكاية ، فارفع لي حجابَ سمعك ؛ لأقول لك قولاً كلما بانَ غمُضَ ، ولأصف لك عرقًا كلما سكن نبض ، ولأريك نارًا كلما أطفئت اشتعلتْ ، ولأسمعك بيانًا كلما وضح أشكل . »(٤)

هكذا ، ظهرت السرديّات الحديثة في مرحلة الانعتاق من أسر الفكر الإحيائي ، وتخطي التقاليد السلفية التي تحدّ من حركة الإنسان العربي ، الذي يحاول أن يسعى نحو النهضة الحديثة بفكر مستنير وقلب مفتوح ، حتى يقوم بدور إيجابي في منظومة الحضارة المعاصرة ؛ من هنا تقترن نشأة الرواية بمرحلة النهضة وحركة التجديد في أدبنا الحديث .

(٣)

الرواية .. خطابُ المقموعين

البنى السرديّة تمتْلك قدرات فنية هائلة لطرح أزمات الواقع ، وإشكاليات الفكر ، وصراع الأيديولوجيات ، والحوار مع الأنا والآخر . فالأعمال القصصية – بحكم تشكيل محتواها المعقّد – ذات وظائف فنية واجتماعية لا حصر لها . كما أنها قادرةٌ على تقديم أخطر القضايا بطريقة فنية أخّاذة ، من خلال نسيج سردي محكم ، يمزج بين غضاضة الفكر وطزاجة الفن ، بحيث تكاد لا تبدو – بوضوح – القيمة الأساسية التي يركز عليها الكاتب . إن الرواية منذ نشأتها – كملحمة للطبقة الوسطى – حاولت « أن تحل محلَّ الفنون الأدبية جميعًا ، وأن تستمدَّ من خصائص كُلِّ فن ما يزيدها عمقًا وقدرة على استيعاب خصائص الفنون الأخرى . » (٥)

ويرى الناقد إدوين موير أنّ « الرواية لا شكل لها ، لأنّ الحياةَ التي تُصورها لا شكل لها ، وأنها تقوم على إدراك فلسفي جديد للكون – لا على القوانين الخاصة بالرواية ذاتها . » (٦)

الأعمال السردية إذن – باعتبارها شكلاً ثقافيًا – يُمكن أن تشمل أيّ موضوع يهتم به في الحياة حالة كونه مرتبطًا بحياة شخصيات إنسانية ؛ لأنها تقوم أساسًا على تصوير نماذج مأزومة – في فترة تاريخية وبيئة جغرافية محددتين ، وهذه النماذج – دومًا – مهمومة بقضاياه الاجتماعية وصراعاته الفكرية . وإذا كان الشعر يقدم صوتًا تعبيريًا ذاتيًا ، فإن الأعمال السردية تقدّم صوتًا جماعيًا شموليًا .

باختصار : الشعر نغم وغناء .. والسرد ندب وبكاء .

حول هذه الفكرة يذكر نجيب محفوظ في مقالة نشرت سنة ١٩٤٥م :

« لقد ساد الشعر في عصور الفطرة والأساطير ، أما هذا العصر - عصر العلم والصناعة والحقائق ، فيحتاج حتمًا إلى فنٍّ جديد ، يُوفِّق على قدر الطاقة بين شغف الإنسان الحديث بالحقائق وحنانه القديم إلى الخيال . وقد وجد العصر بغيته في القصة .

« فإذا تأخَّر الشعر عنها في مجال الانتشار فليس لأنه أرقى من حيث الزمن ، ولكن لأنه تنقصه بعض العناصر التي تجعله موائمًا للعصر ، فالقصة - على هذا الرأي - هي شعر الدنيا الحديثة . » (٧)

بناء على ذلك الدور الخطير المؤثر الذي تقوم به فنون القصّ ، استطاع كتَّابُ الرواية العربية أن يطرحوا من خلال النصوص السرديّة بعض الرؤى المتناقضة ، والصراعات المتباينة التي تعيشها مجتمعاتهم . الأزمة التي قد تتشكل ليست في النص المسرود ، ولا في معتقد الكاتب ، إنها - بالضرورة - أزمة حرية مفتقدة في مجتمع لا يسمح بجدل الرأي والرأي الآخر . الأزمة في حقيقتها -إذن - أزمة حرية غائبة وديمقراطية مستلبة . وإذا كان كتاب القصة يمثلون الشرائح الطليعية من أبناء الأمة ، فكيف نطلب منهم أن يزغردوا في مأتم . . وأنْ يرقصوا في جنازة ؟

إن الكاتب الواقعي - كما يذكر محمود السمرة « مؤمن بمجتمعه وإنسانيته ، يقابل أزمات عصره بجرأة وشجاعة و واقعية ، وهو يعرض علينا الإنسان في حيرته وانهزامه ، وصراعه وكفاحه من أجل تحسين واقعه دون التقيد بقانون أخلاقي صارم يفرض نفسه عليه . والانهزامات المتعاقبة لا تفقد هذا الإنسان ثقته بنفسه ، بل يؤمن دائما أنه بكفاحه المستمر يستطيع خلق مجتمع جديد . » (٨)

إنَّ العقد الأخير من القرن العشرين قد خلف لمن عاصروه « غلمان أشأم كلهم »

على المستويين العالمي والقومي :

أما على مستوى العالم :

فقد انهار معسكر الاتحاد السوفييتي ، الذي ربط كثير من مفكري اليسار العربي برامجهم السياسية والإصلاحية بعربته الماركسية وأطره الاشتراكية ؛ ومن ثم فقد تصدعت مع انهيار الاتحاد السوفييتي أحلام كثير من المناضلين العرب . ولم يَعُدْ أمام العالم أجمع إلا سيادة القطب الواحد وهيمنة العم سام .

ومن ثمّ تحاول الولايات المتحدة بأحلافها وأسلحتها وأموالها أن تفرض ثقافتها - ثقافة العولمة ، وسياستها ، سياسة الخنوع للقطب الأوحد ، الذي يعيث - بشكل ظاهر أو خفيّ - في الكون كله فسادًا ودمارًا .

أما على المستوى القومي : فقد ظهرت تداعيات وسلبيات لا حصر لها مثل :

- انقسام الصف العربي بعد حرب الخليج سنة ١٩٩٠ .

- شيوع موجات من الإرهاب العقائدي والتعصُّب الطائفي ، أدّت إلى جرائم غير إنسانية في كثير من البلاد العربية .

- نشوب بعض المعارك والخلافات حول الحدود الإقليمية بين الأقطار العربية ، أو بين بلاد عربية وأخرى غير عربية مجاورة .

- موقف الكيان الإسرائيلي المتعنِّت من المناطق العربية المحتلة بعد حرب سنة ١٩٦٧م .

- اشتعال انتفاضة الأقصى في سبتمبر سنة ٢٠٠٠ ، واستمرار المعارك الطاحنة بين القوات الإسرائيلية الغاشمة وعرب فلسطين العُزَّل .

- تحوّل بعض نظم الحكم إلى جمهوريات ملكية في ظل سيطرة الحزب الأوحد .

- سيطرة رأس المال الوطني والوافد في ظل سياسة الانفتاح الاقتصادي وشيوع الخصخصة ؛ مما أدَّى إلى تفشي الرغبة في المظاهر الاستهلاكية وتهميش دور الثقافة والمثقفين .

- تراجع تيارات المد الديمقراطي وتضييق مساحة الهامش المتاح للحرية في كثير من الأقطار العربية التي قد تسمح بالخلاف السياسي - على سبيل الوجاهة والدعاية - في وسائل الإعلام ، وتضرب بيدٍ من حديد - عند الممارسة والتطبيق - على مَن يحاول الخروج عن الخط الأحمر ، الذي تفرضه النظم الشمولية وقوى الأمن البوليسية .

بناء على ما ذكر وما يمكن أَنْ يذكر في هذا السياق - وهو كثيرٌ وكثير - صارت الأنواع السردية بصفة عامة - والرواية على وجه الخصوص- هي مجال البوح الممكن ، الذي يعكس - صراحة أو كناية - بعض ما يمور ويدور في المجتمع من أزمات وصراعات ؛ **من ثم أصبحت الرواية خطاباً ملائماً للتعبير عن المقموعين و « المعذبين في الأرض ». كما حاولت أن تُخفي تحت إهابها الفضفاض دعوات - ظاهرة أو خفيّة - لتحرير الوطن وتنوير الفكر وتفعيل دور المرأة** .

مهمة الرواية في أداء هذه الوظيفة الإصلاحية أخطر من دور المقالة ؛ لأن « المقالة صريحة ومباشرة ولذلك فهي خطيرة . . أما القصة فذات حيل لا حصر لها ، إنها فن ماكر وقد غدت شكلاً أدبيًا شائعًا ، سوف ينتزع الإمامة في عالم الأدب في وقت قصير . »(٩)

هذا ما تنبأ به - وقد حدث بالفعل - نجيب محفوظ منذ نصف قرن تقريبًا : فالكتابة الأدبية - بحكم طبيعة عصر العولمة - لم تعد ترفًا فكريًا أو متعة ذهنية ، وإنما « ينبغي أن تكون ذات وظائف محددة ، تهدف إلى تحرير

الإنسان وتطوير حياته . والكاتب الجدير بهذا الدور حقّا يجب أنْ يكون على رأس المجاهدين . » (١٠)

ذلك هو الدور الإنساني النبيل الذي قامت به الرواية الحديثة منذ نشأتها إلى اليوم .

« أحسب أنَّ واحدًا من أهم الأدوار التي لعبتها الرواية في عصر الإحياء - من حيث علاقتها بالتنوير في ذلك العصر - إنطاق المسكوت عنه من الأفكار الجذرية التي انطوات عليها طليعة العصر ، سواء في انقطاع هذه الطليعة عن الثوابت الباقية من ميراث التخلف أو تطلعها إلى الزمن القادم بلوازم التقدُّم . وكان على الرواية - في أدائها لهذا الدور - أن تتعلم مراوغة القمع الخاصّ بعصرها ، وأن تكتسب من خبرة الماضي الإبداعي مخاتلة التمثيلات الكنائية ومداورة التوريات السرديّة . » (١١)

كتّاب الرواية العربية - إذن - يهدفون إلى تشكيل خطاب نضالي من أجل التنوير والتغيير والتحرير ، فكأنما يردّدون قول الشاعر الإنجليزي جون دون : « موت أي إنسان هو موت لي ، لأني جزء من الإنسانية ؛ لذا لا تسأل لمن تدق الأجراس ؟ فهي تدق لك . . . »

(٤)

متاهة الأعراب

مؤنس الرزاز واحد من الأصوات الأدبية المتميزة في الأردن الشقيق . وقد صدرت له خمس روايات هي : أحياء في البحر الميت (١٩٨٢) - متاهة الأعراب في ناطحات السراب (١٩٨٦) - اعترافات كاتم صوت (١٩٨٦) - جمعة القفاري / يوميات نكرة (١٩٩٠) - الذاكرة المستباحة / قبعتان و رأس واحد (١٩٩١) .

وصدور مثل هذا العدد من الروايات - خلال عشر سنوات - يشي بحرص الكاتب على أن يؤكد دوره الأدبي ، حيث يُعدُّ واحدًا ممن يجاهدون مخلصين من أجل تثبيت (قص الحداثة) في أدبنا المعاصر . إنَّ هناك فصيلاً من الكتَّاب يرون أنّ الرؤية الواقعية - بتجلياتها المتنوعة -لم تعد قادرة على أَنْ تعكس ما في الواقع من زيف وسخف ؛ لأنه - أي الواقع - أمسى (لغزًا) ، يصعب حل غموضه وفك طلاسمه ، ومن ثم صارت البنى السردية لديهم تشكيلاً (غير مواز) لعالم معطى أو حياة متخيلة . إنها مزيج من الممكن والمستحيل ، من الحقيقة والخرافة ، من المعقول واللامعقول ، من القدرة والعجز ، من الوعي واللاوعي . إنها الرواية صارت أقرب إلى « الأمثولة » allegory ، التي تصوِّر متاهة ، توحي بواقع أقرب إلى الفنتازيا والأسطورة وعالم الحكاية الشعبية المجنح ، مثلما نرى في « ألف ليلة وليلة » وبعض السير الشعبية .

بناء على ما ذكرنا نجد إبراهيم السعافين يدرس أعمال الرزاز في فصل أسماه « الرواية ومغامرة التجريب » . ونحن نتساءل قبل أن نخوض في استراتيجية التحليل النقدي : **لماذا يلجأ كاتب إلى النوع الملغز من التجريب وتقديم عمل أدبي صادم لكثير من القراء ، الذين لم يألفوا في الأعمال السردية مثل هذا التشظي للحدث ، والتفتيت لملامح الشخصية ، والتشتيت للفضاء الروائي زمنيًا ومكانيًا ؟**

السرُّ في هذا - فيما يبدو لي - أنَّ الأزمة ليست أزمة كاتب ، وإنما تلك أزمة مجتمع - يصعب على الأديب فيه البوح والصدق ، فهو مواطن حاد الرؤية مثل زرقاء اليمامة ، مُرهف الحسّ كأنه درويش مكشوف عنه الحجاب . لكنه إن صمت مات ، وإن تكلَّم هلك .

ليس ثَمَّ إذن إلا توظيف الأقنعة ، واستخدام الرموز ، ومحاولة التهويم

والتجريب ؛ من هنا « أدّت بنية الرواية القائمة على تيّار الوعي والأحلام والكوابيس والهلوسة وشطح المتصوفة ورؤاهم إلى صعوبة في استقصاء فكرة دقيقة أو وجهة نظر واحدة ، يؤدِّي إليها حدث ينمو من خلال شخصيات معينة إلى غايته . » (١٢)

إنَّ بنية الرواية تحاول لمس الجرح في مكمنه واستخراج ما به من قيح ودم فاسد ، من أجل التطهير الجسدي والنفسي . إنها - باختصار - تعكس مأساة الإنسان العربي المعاصر ، المشتت بين ماضٍ ذهبي يصعب بعثه وإحياؤه ، وحاضر كابوسي يعجز عن اللحاق بما يطرحه العصر من تقدُّم تكنو- إلكتروني ، ومستقبل قريب أو بعيد لا يتخيّل له مكانًا أو مكانةً فيه ؛ من هنا يحس بطل الرواية الضياع والاغتراب ، وأنه واقعٌ لا محالة في فخ (العولمة) ، وما تفرضه من تخلُّف وتبعيّة وعمالة .

بطل هذه الرواية - الذي بطل مفعوله - شخص غريب عجيب اسمه « حسنين » ، وحسنين هذا يتكوّن من شخصين متقابلين هما حسن الأول - وحسن الثاني . وهو في الواقع كائن شبه أسطوري - أقرب إلى بطل الملحمي ، الذي يجمع مراحل تاريخ الأمة ، ويجسّد أوجاعها وآلامها . ولا يزيل هذا البطل الملحمي القناع عن نفسه إلا في نهاية الرواية « كنت مزوّرًا ، وقناعًا يلعب دورًا ، ولا يلتزم بالنص . أنا حسنين الحكيم ، آدم ، حسن الأول ، حسن الثاني . . ذياب . . ممثل واحد . . والدور ألف . » (ص ٣٩٠)

تلك الشخصيات المختلفة التي يلبس هذا البطل - طوال الرواية قناعَها - تتحول في النهاية إلى « كائن واحد يسأل ويتساءل » . والسؤال - الذي يطرحه - يستمده من مطلع أغنية لفيروز :

« أنا مين صحاني من عز النوم ؟ » (ص ٤٠٨)

هكذا تمرد البطل على صانعه ،ولم يستطع تكملة الدور المستحيل ، لذلك يعترف قائلاً : « كان ينبغي أن أقص حكاية كي لا أنتحر . أن أخترع بطلاً ، اخترعتُ بطلاً وحسبت أنني هيأته للقيام بدور بطولي مفجع ، فوافق . لكنه عجز عن مواصلة القيام بهذا الدور المستحيل ، فتمرد علي . وخرج على النص . وانفلتت الأمور من بين أصابعي ، وانصرفت عن عملي . هذا كل ما في الأمر . » (ص ٢٧٢)

من هنا « خرج المعقول من اللامعقول وخرج اللامعقول من المعقول . وجاء موج من الليل من كل مكان فحل قيودًا وعقّد قيودًا ، وأخذ عالم غريب زخرفته وتزيّن . عُميٌ نعرفهم ولا نعرفهم ، يحدقون إلينا . فهم من يستمع إلينا ، ونحن نخاطبهم فإذا بالبكم يحاصرنا . » (ص ١٠٠)

كأنما أراد الكاتب أن يُبرِّر سرده غير المنطقي وحكيه غير المألوف ، فقال على لسان فزّاع الشخصية الوحيدة « التي لم تشوهها التغيرات والانهيارات التي حدثت ، وهو مؤمن بفكرة القومية ومخلص لها » (١٣) : « **إيش المعقول في حياتنا ؟ إحنا عايشين اللامعقول** .» (ص ١١٨)

البنية السردية للرواية محتشدة بأنواع متعددة من التناصّ intertextuality من القرآن الكريم والعهد القديم والحكي الشعبي (ألف ليلة وليلة) والتاريخ الجاهلي والإسلامي ، كما توظف كثيرًا من الأسماء التاريخية باعتبارها أقنعة رمزية ، يتخفّى وراءها البطل ذو الأوجه المتعددة ، أو هي على الأقل تجمع أطرافًا متباعدة من تاريخ الأمة الديني والسياسي سواء أ كانت هذه الأسماء لرجال أم لنساء .

على هذا ، فإن الخطاب الروائي يطرح – في البدء والختام – قضية ضياع الإنسان العربي المعاصر ، واغترابه إزاء القوى التي تتحداه من الماضي ،

وتُعاديه في الحاضر ، مِنَ الداخل والخارج في آنٍ واحد . وإذا كان هذا الخطاب المسرود يدل دلالة واضحة على حالة من الاستلاب والضياع ، فإنه في الوقت ذاته يحمل بعدًا تحريضيًا وهاجسًا نضاليًا ، يستنفر في مواطنيه قوى التحدي وأسباب المجابهة ، حتى لا يتوه الأعراب في« ناطحات السراب » التي هي رمز لما يعيشونه من فساد وخراب وزيف .

***

عود على بدْء

ما ذكرناه - باختصار شديد - عن رواية : « متاهة الأعراب » يكفي لكي يكون شاهدًا على ما نودّ طرحه وتأكيده ، وهو : أننا نعيش مرحلة تحول إبداعي ؛ حيث صارت الفنون السردية - بصفة عامة ، والرواية - بصفة خاصة - أكثر الأنواع الأدبية ملائمة لطبيعة عصر الإعلام والمعلومات والعولمة الذي نعيشه . كما أنَّ كثيرًا من الكتَّاب يُوظفونها لتقديم رؤى تقدمية وطرح أزمات فكرية ، فرضها واقع معقّد ، يستشعر الكتاب مخاطره ، ويتحسسون أزماته .

على هذا فإن أزمات الإبداع هي - في جوهرها - أزمة حرية ، أزمة صراع بين الكشف والفعل ، بين الرؤية والمواجهة ، بين تحرير الإنسان وبطش السلطان ، من أجل تشكيل أسطورة تقهر الضرورة ،وتبشّر بميلاد جديد ، وفجر مشرق سعيد غير بعيد .

الهوامش

الفصل الأول

(١) راجع الفكرة بالتفصيل في بيير زيما : النقد الاجتماعي ، ترجمة عايدة لطفي . القاهرة ، دار الفكر للدراسات ، ١٩٩١ ، ص ١٤٤ - ١٤٥ .

(٢) صدرت للكاتب روايات سياسية : هي، نجمة أغسطس (١٩٧٤) ، بيروت بيروت (١٩٨٤) اللجنة (١٩٨١) ، ذات (١٩٩٢) ، تلك الرائحة (١٩٦٦) .

(٣) صنع الله إبراهيم : بيروت بيروت . ط٢ القاهرة ، دار المستقبل العربي ، ١٩٨٨ ، ص ٥٧ .

(٤) صدرت للكاتب روايات سياسية أخرى ، هي : الزويل (١٩٧٥) ، وقائع حارة الزعفراني (١٩٧٦) ، الرفاعي (١٩٧٨) ، التجليات (١٩٨٣) ، هاتف المغيب (١٩٩٢) ، رسالة في الصبابة والوجد (١٩٨٧) ، رسالة البصائر في المصائر (١٩٩٠) ، متون الأهرام (١٩٩٥) .

(٥) مراد مبروك : العناصر التراثية في الرواية العربية . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٠ ، ص ٨٤ ، ١٥٢ ، ١٨١ .

(٦) حمدي حسين : الرؤية السياسية في الرواية الواقعية . القاهرة ، مكتبة الآداب ، ١٩٩٤ ، ص ١٧٧ و ما بعدها .

(٧) إسماعيل فهد إسماعيل : النيل الطعم والرائحة . بيروت ، دار الآداب ، ١٩٨٨ ، ص ١٢٦ .

(٨) محمود سامي البارودي : ديوان البارودي . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٧٤ . جـ ٤ ، ص ٣ وما بعدها . البين : البعد والفراق ؛ المها : البقر الوحشي ، والمقصود النساء الحسان ؛ اللبانة : الحاجة ؛ السن : العمر ؛ عناء : تعب ؛ غبن : غدر ؛ المطال : المماطلة وتأخير الوعد ؛ الطول والمن : الفضل والإنعام .

(٩) شكري عياد : مقال بعنوان ديمقراطية مصر ، جريدة الأهرام ، الجمعة ٩ من شوال ، ١٤١٦ ، الأول مارس ، ١٩٩٦ .

(١٠) آل عمران ، الآية (١١٠) .

(١١) نجيب العوفي : مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية . المغرب ، المركز الثقافي ، ١٩٨٧ ، ص ١١ ، ١٣ .

(١٢) بيير زيما : النقد الاجتماعي ، ص ١٤٧ .

(١٣) لمزيد من التفصيل يراجع :

– طه وادي : دراسات في نقد الرواية ، ص ٣٢ .

– حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، ص ٢٣ .

(14) Jack Myers: *The Longman Dictionary of Poetic Terms.* London , 1989. p. 16.

J. A. Cuddon: *A Dictionary of Literary Terms.* London, 1984. p. 46. (Penguin Books)

(15) Lucien Goldman: *Towards a Society of the Novel,* tr. by Alan Sheridan. London, 1975. p. 2.

– بيير زيما : النقد الاجتماعي ، ص ١٤٤ – ١٥٥ .

(١٦) محمد عزام : البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة . دمشق ، مكتبة الأهالي ، ١٩٩٢ ، ص ٧–١٠ .

(١٧) كلمة (واوا) كلمة شعبية بمعنى جرح ، وهي تستخدم كثيرًا في إطار الحديث مع الأطفال ، ويقال إن أصلها فرعوني .

(١٨) صدرت للكاتب فؤاد قنديل روايات أخرى هي : أشجان (١٩٨٠) ، الناب الأزرق (١٩٨٢) ، السقف (١٩٨٤) ، شفيقة وسرها الباتع (١٩٨٦) ، عشق الأخرس (١٩٨٦) ، موسم العنف الجميل (١٩٨٧) ، عصر واوا (١٩٩٣) ، بذور الغواية (١٩٩٤) ، بالإضافة إلى بعض المجاميع القصصية ، والكتابات النقدية .

(١٩) فؤاد قنديل : عصر واوا . القاهرة ، دار الهلال ، ص ٨٦ .

(٢٠) أغلب الظن أن الميدان المقصود هو ميدان رمسيس ، حيث يوجد تمثال رمسيس ، أما ميدان التحرير فلا توجد به تماثيل .

(٢١) عصر واوا ، ص ١٤٥ .

(٢٢) عصر واوا ، ص ٧٢ .

(٢٣) عصر واوا ، ص ٥٥ .

(٢٤) عصر واوا ، ص ٩١ .

الفصل الثاني

(*) قدم هذا البحث ونشر في :

- مؤتمر الأدب والحرية . طرابلس ، ليبيا ، سبتمبر ١٩٨٩ .
- الجامعة العربية الأوربية . غرناطة ، إسبانيا ، سبتمبر ١٩٩٣ .
- مجلة « ألف باء » . مركز الفارابي . باليرمو ، صقلية ، ١٩٩٤ .

(١) حنا مينه : هواجس في التجربة الروائية . بيروت ، دار الآداب ، ١٩٨٢ ، ص ٩١ .

(٢) السيد الحسيني : علم الاجتماع السياسي . ط ٤ قطر ، دار قطري بن الفجاءة ، ١٩٨٦ ، ص ٦٤ .

(٣) المرجع السابق ، ص ١٦ .

(٤) السيد الحسيني : مفاهيم علم الاجتماع . قطر ، دار قطري بن الفجاءة ، ١٩٨٦ ، ص ١٣٦ .

(٥) المرجع السابق ، ص ١٤١ .

(٦) المرجع السابق ، ص ١٤٢ ، ١٤٣ .

(٧) المرجع السابق ، ص ١٤٢ ، ١٤٣ .

(٨) طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة . ط ٣ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٤ ، ص ٢٠٣ .

(٩) توفيق الحكيم : عودة الروح . القاهرة ، مكتبة الآداب . ج ٢ ، ص ٢٤٠ .

(١٠) لمزيد من التفصيل انظر : صورة المرأة في الرواية ، ص ٩٥ وما بعدها .

(١١) أول رواية تاريخية كتبها زيدان هي : « المملوك الشارد » ١٨٩١ .

(١٢) طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، ص ٢٠٧ .

(١٣) إرنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم . القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٧١ ، ص ١٤٨ .

(١٤) المرجع السابق ، ص ١٨٨ .

(١٥) حسين مروة : قضايا أدبية . القاهرة ، دار الفكر ، ١٩٥٦ ، ص ٩ .

(١٦) أحمد عبد المعطي حجازي : (الأعمال الكاملة) . بيروت ، دار العودة ، ١٩٨٢ ، ص ١٢٤ .

(١٧) Louis James: *Fiction For The Working Man.* London, Penguin University Books, 1974. p. 1 -14 .

(١٨) نجيب محفوظ : قصر الشوق . القاهرة ، مكتبة مصر ، ص ٣٨ .

(١٩) قصر الشوق ، ص ٢٨٧ .

(٢٠) نجيب محفوظ : بين القصرين . القاهرة ، مكتبة مصر ، ص ٤٨٣ .

(٢١) Irving Howe: *Politics and Novel.* New York, Horizon Press Books, 1960. p. 15 .

ويراجع في هذا المجال أيضا كتاب بعنوان :

Politics and Literature, by George Watson and others. New Jersey, 1977.

(٢٢) ترجمنا هذا الفصل كاملاً في طه وادي : دراسات في نقد الرواية . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ ، ص ٢٢٢ .

(٢٣) ف . ريابوف : الفن والأيديولوجيا ، ترجمة خلف الجراد . دمشق ، دار الحوار ، ١٩٨٤ ، ص ١٤ .

(٢٤) طه وادي : دراسات في نقد الرواية ، ص ٢٣٣ .

(٢٥) فائق متى : إليوت . القاهرة ، دار المعارف ، سلسلة نوابغ الفكر الغربي ، ١٩٦٦ ، ص ٢٩ .

(٢٦) أرسطوطاليس : في الشعر ، ترجمة وشرح عبد الرحمن بدوي . بيروت ، دار الثقافة (د . ت) ، ص ٢٧ ، ٢٨ .

(٢٧) طه وادي : دراسات في نقد الرواية ، ص ١٩ .

(٢٨) جورج لوكاتش : الرواية ملحمة بورجوازية ، ترجمة جورج طرابيشي . بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٧٩ ، ص ١٧ .

(٢٩) نادية بافة : الموقف الاجتماعي في روايات رشيد بوجدرة . رسالة ماجستير ، كلية الآداب - جامعة عين شمس ، ١٩٨٩ ، ص ١١٦ - ١١٩ (بتصرف) .

(٣٠) يوسف القعيد : الحرب في بر مصر . ط ٣ القاهرة ، ١٩٨٥ ، ص ١٠٧ .

(٣١) الأسماء المذكورة تجمع بين من يكتبون بالعربية أو الفرنسية أو كليْهما معا في الجزائر والمغرب .

الفصل الثالث

(١) إرست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧١ ، ص ١٣٧ .

(٢) د . ب . غالغر : أدب أمريكا اللاتينية الحديث ، ترجمة محمد جعفر داود . بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٦ ، ص ١١٣ .

(٣) غابرييل ماركيز : الحب في زمن الكوليرا ، ترجمة صالح علمي . ط ٣ الأردن ، دار المنارات ، ١٩٨٦ ، ص ١٦٣ ، ١٦٤ .

(٤) محمد بن سلام الجمحي : طبقات فحول الشعراء ، تحقيق محمود شاكر . القاهرة ، مكتبة الخانجي .د . ت ، ج ١ ، ص ٨ .

(٥) سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي . بيروت ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢ .
وانظر أيضا كتابًا أكثر تفصيلاً وهو محمد رجب النجار : التراث القصصي في الأدب العربي . الكويت ، دار السلاسل ، ١٩٩٥ ، وانظر أيضًا كتابنا : دراسات في نقد الرواية .

(٦) الطاهر وطّار : الزلزال . الجزائر ، الشركة الوطنية للتوزيع ، ١٩٧٤ ، ص ١٧١ .

(٧) المصدر السابق ، ص ١٦٤ .

(٨) فاروق خورشيد : الزمن الميت . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ ، ص ١٠٣ .

(٩) طه وادي : الكهف السحري . القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٩٤ ، ص ٧٣ .

(٩ مكرر) أخبار الأدب. القاهرة ، العدد (١٤٤) - ١٤ / ٤ / ١٩٩٦ .

(١٠) د . سي . ميوميك : المفارقة ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة . بغداد ، ١٩٨٢ ، ص ٤٦ .

(١) ميخائيل باختين : شاعرية ديستوفسكي ، ترجمة جميل التكريتي . الدار البيضاء ، دار توبقال ، ١٩٨٦ ، ص ١٨٧ .

(١٢) أرسطوطاليس : في الشعر ، تحقيق شكري عياد . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٣ ، ص ٣ .

(١٣) ألفت الروبي : الموقف من القص في تراثنا النقدي . القاهرة ، مركز البحوث العربية ، ١٩٧٠ ، ص ١٤٩ .

(١٤) محمود تيمور : اتجاهات الأدب العربي في السنين المائة الأخيرة . القاهرة ، مكتبة

الآداب ، ١٩٧٠ ، ص ١٤١ .

(١٥) ڤلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة أحمد نصر ، أبو بكر باقادر . جدة، نادي جدة الثقافي ، ١٩٨٩ .

(١٦) رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصة ،ترجمة منذر عياش . دمشق ، مركز الإنماء الحضاري ، ١٩٩٣ ، ص ٩٣ .

(١٧) سرد القصص كان مستهجنًا في القديم ، لأنه يعتمد على التأليف والاختراع ،وما زالت كلمة (قص) - وأحيانًا تنطق (جص) في بعض مناطق الخليج العربي - تعني الكذب ، وحين يخاطب إنسان غيره بقوله : « إنت بتجص علي » . فهو يقصد أنه يكذب عليه ، ويقول له خبرًا مؤلفًا مصنوعًا .

(١٨) سيزا قاسم : بناء الرواية . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣ ، ص ١٢٣ .

(١٩) ميخائيل باختين : شاعرية ديستوڤسكي ، ترجمة جميل التكريتي . الدار البيضاء ، دار توبقال ، ١٩٨٦ ، ص ٨ .

(٢٠) نظرية المنهج الشكلي ، ترجمة إبراهيم الخطيب . بيروت ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨٢ ، ص ١٨٠ .

(٢١) حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي . الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ١٩٨٦ ، ص ١٠٠ وما بعدها .

(٢٢) المرجع السابق ، ص ٣٢ .

(٢٣) صدرت له ترجمة عربية في دمشق ١٩٩٠ ، وقام بها يوسف حلاق .

(٢٤) السيد الحسيني : علم الاجتماع السياسي . ط ٤ قطر ، دار قطري بن الفجاءة ، ١٩٨٦ ، ص ١٨ .

(٢٥) توفيق الحكيم : يوميات نائب في الأرياف . القاهرة ، مكتبة الآداب ، ص ٦٦ .

(٢٦) طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة . ط ٤ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٤ ، ص ١٠٣ .

(٢٧) إحسان عبد القدوس : في بيتنا رجل . القاهرة ، دار الهلال ، ص ٣٥٠ .

(٢٨) لمزيد من التفاصيل يراجع فصل بعنوان « الرواية التاريخية » في كتابنا : « صورة المرأة في الرواية المعاصرة » ، ص ١٥٣ - ٢٠٠ .

(٢٩) علي أحمد باكثير : وا إسلاماه . القاهرة ، مكتبة مصر ، ص ١٧١ .

(٣٠) يوسف إدريس : الحرام . القاهرة ، روايات الهلال ، العدد (١٥٩) ، مارس ١٩٦٥ ، ص ١٠٢ .
(٣١) خيري شلبي : وكالة عطية . القاهرة ، دار شرقيات ، ١٩٩٢ ، ص ٩ .
(٣٢) مقال بعنوان : « الرواية تاريخ من لا تاريخ لهم » مجلة الناقد . لندن ، العدد ١٩ ، ١٩٩٠ .

الفصل الرابع

(*) قدم هذا البحث في إطار الموسم الثقافي لكلية اللغة العربية -جامعة أم القرى - مكة المكرّمة ، ١٤١٧ هـ - ١٩٩٧م - كما نُشر في مجلة الكلية .
(١) طه وادي : دراسات في نقد الرواية . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٤ ، ص ٤٩ وما بعدها .
(٢) عبد الله باقازي : القصة في أدب الجاحظ . جدة ، دار تهامة ، ١٤٠٢ هـ ، ١٩٨٢ ، ص ٧٤ .
(٣) طه حسين : من حديث الشعر والنثر . القاهرة ، دار المعارف ، ص ٣٤ ؛ طه وادي : مدخل إلى تاريخ الرواية المصرية . القاهرة ، دار النشر للجامعات ، ١٩٩٦ ، ص ٢٨ .
(٤) سورة القصص . . مكية ، وعدد آياتها ثمان وثمانون آية .
(٥) سورة يوسف ، الآية (٣) .
(٦) سورة يوسف ، الآية (١١١) .
(٧) سورة الأعراف ، الآية (١٧٦) .
(٨) سورة يوسف ، الآية (٥) .
(٩) ابن منظور : لسان العرب - مادة : قصص . القاهرة ، دار المعارف ، ج ٢ ، ص ٣٦٥ .
(١٠) وين بوث : بلاغة الفنّ القصصي ، ترجمة أحمد خليل عردات ، علي أحمد الغامدي . الرياض ، كلية الآداب ، جامعة الملك سعود ، ١٤١٤هـ ، ص ٢٦ .
(١١) عبد الرحمن الشرقاوي : الأرض . القاهرة ، مكتبة غريب ، ص ١٥ .

الفصل الخامس

(*) ألقي هذا البحث في إطار ندوة دولية بمناسبة الذكرى الأولى لرحيل يحيى حقي في نوفمبر

١٩٩٣ - نشر في مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، المجلد (٥٥) ، العدد (١) ، يناير ١٩٩٥ .

(١) طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة . ط ٣ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٤ ، ص ١٠٤ ؛ علي الراعي : دراسات في الرواية المصرية . القاهرة ، المؤسسة المصرية ، ١٩٦٤ ، ص ١٦٦ .

(٢) يحيى حقي : كناسة الدكان ؛ سيرة ذاتية . القاهرة ، كتاب الهلال ، ١٩٩٢ ، العدد ٤٩٤ ، ص ٢٧ .

(٣) يحيى حقي : كناسة الدكان ، ص ٤٣ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٤٢ ، ٤٣ .

(٥) راجع قائمة المراجع في نهاية الكتاب .

(٦) علي الراعي : دراسات في الرواية المصرية . القاهرة ، المؤسسة المصرية ، ١٩٦٤ ، ص ١٧٧ .

(٧) يحيى حقي : قنديل أم هاشم . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٤ ، ص ٥ .

(٨) الرواية ، ص ٥٦ .

(٩) الرواية ، ص ٥٨ .

(١٠) يمنى العيد : الراوي ؛ الموقع والشكل . بيروت ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨٦ ، ص ١٠ .

(١١) الرواية ، ص ٢٠ .

(١٢) الرواية ، ص ٢١ .

(١٣) الراحة : باطن كفّ اليد .

(١٤) الرواية : ص ٢٧ .

(١٥) الرواية : ص ٢٨ .

(١٦) الرواية : ص ٢٩ .

(١٧) السيد الحسيني : مفاهيم علم الاجتماع . قطر ، ١٩٨٦ ، ص ١٢٧ - ١٣٢ .

(١٨) الرواية ، ص ٣٢ .

(١٩) الرواية ، ص ٣١ .

(٢٠) سورة الحج ، الآية ٤٦ .

(٢١) أحمد شمس الدين الحجاجي : الأسطورة والعلم في قنديل أم هاشم ، مجلة

« القاهرة » العدد (٨٧) ، سبتمبر ١٩٨٨ .

(٢٢) الرواية ، ص ٤٩ . (٢٣) الرواية ، ص ٥٥ .

(٢٤) الرواية ، ص ٥٧ .

(٢٥) علي الراعي : دراسات في الرواية المصرية ، ص ١٧٦ .

(٢٦) طه وادي : صورة المرأة في الرواية ، ص ١٠٨ .

الفصل السادس

(*) **قدم هذا البحث في مؤتمر الرواية المصرية المعاصرة ، الإسكوريال . مدريد ، إسبانيا ،** أغسطس ١٩٩٥ ، نشر في مجلة « الفيصل » السعودية في العددين (٢٢٩ - ٢٣٠) ، ديسمبر ١٩٩٥ ، ويناير ١٩٩٦ .

(١) لمزيد من التفاصيل حول الرواية التاريخية يراجع : طه وادي : صورة المرأة في الرواية . ط ٣ القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٨٤ ، ص ١٥٣ - ١٥٦ .

(٢) جلال شوقي : مقال بعنوان « قضية إعادة كتابة التاريخ » . الكويت ، مجلة العربي ، العدد ٤٠٦ ، سبتمبر ١٩٩٤ .

(٣) جرجي زيدان : الحجاج بن يوسف . القاهرة ، مقدمة الرواية ، دار الهلال ، ص ٤ .

(٤) طه وادي : صورة المرأة في الرواية ، ص ١٦٥ وما بعدها .

(٥) كتب الجارم بالإضافة إلى رواياته عن الأندلس قصة قصيرة بعنوان (الفارس الملثم) ونشرت في « مجلة الهلال » . القاهرة ، يوليو ١٩٤٩ ، وهي تصوِّر قصة كفاح عائشة بنت غالب المخزومي في أثناء فتح العرب للأندلس (الأعمال النثرية الكاملة) ص ٦٦٧ .

(٦) علي الجارم : هاتف من الأندلس (الأعمال النثرية الكاملة) . القاهرة ، دار الشروق ، ١٩٨٩ ، ص ٥٨٤ .

(٧) هاتف من الأندلس ، ص ٦٥٣ .

(٨) هاتف من الأندلس ، ص ٦٦٦ .

(٩) هاتف من الأندلس ، ص ٥٨٦ .

الفصل السابع

(*) **نشر هذا البحث في مجلة « البيان » . الكويت ، العدد (٣٠٧) ، فبراير ١٩٩٦ .**

حولية كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، (العدد ٥٦) ، ١٩٩٦ .

(١) ألف ليلة وليلة . بيروت ، المكتبة الحديثة . د . ت ، ص ٨ .

(٢) سيزا قاسم : بناء الرواية . القاهرة ، الهيئة المصرية العامية للكتاب ، ١٩٨٤ ، ص ١٣١ .

(٣) يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي . بيروت ، ١٩٩٠ ، ص ١١٨ .

(٤) بناء الرواية ، ص ١٣٢ .

(٥) يوسف السباعي : إني راحلة . القاهرة ، الخانجي ، ١٩٦٧ ، ص ١٩ .

(٦) المصدر السابق ، ص ٢٢ .

(٧) ميخائيل باختين : شعرية دوستويفسكي ، ترجمة جميل التكريتي ، مراجعة حياة شرارة . الدار البيضاء ، دار توبقال ، ١٩٨٦ ، ص ٤٧ .

(٨) النسخة المستخدمة ، الهيئة المصرية . القاهرة ، ضمن الأعمال الكاملة ، ١٩٩٤ ، ج ٤ ، ص ١٨٥ - ٣٣٧ .

(٩) الحرب في بر مصر ، ص ١٩٠ - ١٩١ .

(١٠) خطأ نحوي والصواب (معفيا) .

(١١) الحرب في بر مصر ، ص ٢٠٤ .

(١٢) طه وادي : دراسات في نقد الرواية . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٤ ، ص ٢٥ .

(١٣) الحرب في بر مصر ، ص ٢٥٦ .

(١٤) الحرب في بر مصر ، ص ٢٨١ .

(١٥) الحرب في بر مصر ، ص ٢٨٩ .

(١٦) الحرب في بر مصر ، ص ٣٠٦ .

(١٧) الحرب في بر مصر ، ص ٣٢٦ .

(١٨) الحرب في بر مصر ، ص ٣٣١ .

(١٩) الحرب في بر مصر ، ص ٣٣٧ .

(٢٠) الحرب في بر مصر ، ص ٢٣٧ .

(٢١) الحرب في بر مصر ، ص ٢٧٠ .

(٢٢) الحرب في بر مصر ، ص ٣١١ . كلمة تزوير الواردة في النص ينبغي أن تكون منصوبة .

(٢٣) الحرب في بر مصر ، ص ٢٩٤ .

الفصل الثامن

(*) نشر هذا البحث في : مجلة الثقافة الجديدة . القاهرة ، العدد (٤٩) ، أكتوبر ١٩٩٢ .

(١) محمد جبريل : النظر إلى أسفل . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١ ، ص ٧٦ .

(٢) محمد جبريل : قاضي البهار ينزل البحر . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٩ ، ص ٧٩ - ٨١ .

(٣) جورج لوكاتش : الرواية التاريخية ، ترجمة صالح الكاظم . بغداد ، وزارة الثقافة ١٩٧٨ ، ص ٣٦ .

(٤) محمد جبريل : قلعة الجبل . القاهرة ، العدد (٥٠٦) ، ١٩٩١ ، ص ٩ .

(٥) رواية قلعة الجبل ، ص ١٣١ .

(٦) رواية قلعة الجبل ، ص ١٣٣ ، ١٣٦ .

(٧) رواية قلعة الجبل ، ص ١٣٨ ، ١٣٩ .

(٨) رواية قلعة الجبل ، ص ١٥ .

(٩) رواية قلعة الجبل ، ص ١٣٩ .

(١٠) رواية قلعة الجبل ، ص ١٠٥ .

الفصل التاسع

(*) نشر هذا البحث في مجلة كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، العدد (٥٩) في سبتمبر ١٩٩٤ .

(١) واسيني الأعرج : الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الروائي الجزائري . بيروت ، دار الكتاب الحديث ، ١٩٨٦ ، ص ٦٥ .

(٢) يراجع في شرح ذلك بالتفصيل ، طه وادي : في نقد الرواية . القاهرة ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٩ ، ص ١١ - ٥١ .

(٣) كولن ولسن : فن الرواية ، ترجمة محمد درويش . بغداد ، دار المأمون ، ١٩٨٦ ، ص ٢٧ .

(٤) عبد الحميد بن هدوقة : ريح الجنوب . ط ٣ الجزائر ، الشركة الوطنية ، ١٩٧٦ ، ص ٢٢٤ .

(٥) المصدر السابق ، ٢٠١ .

(٦) مرزاق بقطاش : طيور في الظهيرة . الجزائر ، الشركة الوطنية ، ١٩٨١ ، ص ٦٩ .
(٧) نادية باقة : الموقف الاجتماعي في روايات رشيد بوجدرة ، رسالة ماجستير مخطوطة ، كلية آداب عين شمس ، ١٩٨٩ ص ٢٢٨ .
(٨) رشيد بوجدرة : معركة الزقاق . الجزائر ، المؤسسة الوطنية ، ١٩٨٦ ، ص ٥٥ .
(٩) لعل المقصود « جيفارا » ، واسيني الأعرج : وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر . الجزائر ، الشركة الوطنية ، ١٩٨٣ ، ص ١٦٦ .
(١٠) ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية ، ترجمة يوسف حلاق . دمشق ، وزارة الثقافة ، ١٩٨٨ ، ص ١١٠ - ١١١ .
(١١) الطاهر وطار : رواية اللاز . الجزائر، الشركة الوطنية ، ١٩٨٣ ، ص ٧ .
(١٢) رواية اللاز ، ص ٧ - ٨ .
(١٣) روجيه جارودي : واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون . القاهرة ، دار الكاتب العربي ، ١٩٦٨ ، ص ١١٤ .
(١٤) طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة . القاهرة ، ١٩٩٤ ، ص ٢٠٨ .
(١٥) مرزاق بقطاش : طيور في الظهيرة . الجزائر ، ١٩٨١ ، ص ٧ .
(١٦) الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الجزائري ، ص ٢٠٨ .
(١٧) الطاهر وطّار : الزلزال . الجزائر ، الشركة الوطنية ، ١٩٧٤ ، ص ١٦٤ .
(١٨) الزلزال ، ص ١٧٠ - ١٧١ .
(١٩) الزلزال ، ص ٢٨ - ٢٩ .
(٢٠) أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ، تحقيق بإشراف محمد أبو الفضل إبراهيم . القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٧٠ ، ج ٢ ، ص ١٠ .
(٢١) إدوين موير : بناء الرواية ، ترجمة إبراهيم الصيرفي . القاهرة ، الدار المصرية ، ١٩٦٥ ، ص ٧ .
(٢٢) يمنى العيد ؛ الراوي، الموقع والشكل . بيروت ، مؤسسة الأبحاث العربية ، ١٩٨٦ ، ص ١٠ .
(٢٣) رواية الزلزال ، ص ٩ .
(٢٤) رواية الزلزال ، ص ١١ - ١٢ .
(٢٥) الديوث : الرجل الذي يعلم أن أهله يرتكبون الخطيئة فلا يهتم .
(٢٦) راجع في هذا ، طه وادي : دراسات في نقد الرواية ، ص ٢٧ - ٣١ .

(٢٦ مكرر) راجع ص ٢٠ وما بعدها من هذا الكتاب .
(٢٧) رواية الزلزال ، ص ٢٣ . (٢٨) رواية الزلزال ، ص١٣٦ .
(٢٩) رواية الزلزال، ص٢٣ .
(٣٠) رواية الزلزال ، ص ٣٥.
(٣١) رواية الزلزال، ص ٣٨ .
(٣٢) رواية الزلزال ، ص ٤٥ .
(٣٣) رواية الزلزال، ص ١٥٧ .
(٣٤) رواية الزلزال، ص ٤٦ .
(٣٥) رواية الزلزال، ص ٥٦ .
(٣٦) رواية الزلزال ، ص ١٠١ .
(٣٧) رواية الزلزال ، ص ١٠٩ .
(٣٨) رواية الزلزال، ص ١١٤ .
(٣٩) رواية الزلزال ، ص ١٢٩ - ١٣٠ .
(٤٠) رواية الزلزال ، ص ١٧٥ .
(٤١) رواية الزلزال ، ص ١٨٢ .
(٤٢) سيزا قاسم : بناء الرواية . القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٨٤ ، ص ٢١ .

الفصل العاشر

(*) قدم هذا البحث إلي أساتذة وطلبة كلية الآداب ، جامعة سرقسْطة ، إسبانيا ، في نوفمبر ١٩٩٣ ، و نشر في مجلة المعهد المصري - مدريد - إسبانيا - العدد (٢٦)، ١٩٩٤ .
(١) صدر لمحفوظ ، ١٩٩٦ ، كتاب بعنوان : أصداء السيرة الذاتية ، كما صدر له في بداية حياته كتاب مترجم بعنوان : « مصر القديمة » .
(٢) طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة . ط ٣ القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ١١٢ .
(٣) نجيب محفوظ : صباح الورد . القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٧ ، ص ٩٩ .
(٤) نجيب محفوظ : قشتمر . القاهرة ، مكتبة مصر ، ١٩٨٨ ، ص ٥ .

الفصل الحادي عشر

(*) بحث مقدم إلى جامعة فيلادلفيا - الأردن - إبريل ٢٠٠٠ .

(١) مؤنس الرزاز : متاهة الأعراب في ناطحات السَّراب . بيروت ، المؤسسة العربية ، ١٩٨٦ ، ص ١٥٧ .

(٢) طه وادي : القصة ديوان العرب . القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ، ٢٠٠٠ ، ص ٩ .

(٣) جورج لوكاتش : الرواية كملحمة برجوازية ، ترجمة جورج طرابيشي . بيروت ، دار الطليعة ، ١٩٧٩ ، ص ٩ .

(٤) متاهة الأعراب ، ص ٢٨٠ ، ٢٨١ .

(٥) ألبير يس : تاريخ الرواية الحديثة ، ترجمة جورج سالم . بيروت ، مكتبة الفكر ، ص ٦ .

(٦) إدوين موير : بناء الرواية ، ترجمة إبراهيم الصيرفي . القاهرة ، الدار المصرية ، ص ٧ .

(٧) جابر عصفور : زمن الرواية . القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٩٩ ، ص ١١ .

(٨) محمود السمرة : مقالات في النقد الأدبي . بيروت ، دار الثقافة ، ص ١٥ .

(٩) نجيب محفوظ : السكرية . القاهرة ، مكتبة مصر ، ص ٢٤٨ .

(١٠) المصدر السابق ، ص ٢٤٩ .

(١١) جابر عصفور : تقديم رواية « غابة الحق » لفرنسيس فتح الله مراش . القاهرة ، الهيئة المصرية ، ٢٠٠٠ ، ص ٢٣ .

(١٢) إبراهيم السعافين : الرواية في الأردن ، منشورات لجنة تاريخ الأردن (٣١) ، ١٩٩٥ ، ص ٢٧٥ .

(١٣) عبد الله رضوان : أسئلة الرواية الأردنية . عمان ، منشورات وزارة الثقافة ، ١٩٩١ ، ص ١٣٥

المصادر والمراجع

أولاً - المراجع العربية

إبراهيم السعافين : تطور الرواية في بلاد الشام . بغداد ، وزارة الإعلام والثقافة ، ١٩٨٠ .

إبراهيم السعافين : الرواية في الأردن . عمان ، ١٩٩٥ .

أحمد أبو مطر : الرواية في الأدب الفلسطيني . بغداد ، المؤسسة العربية ، ١٩٨٠ .

أحمد العشري : المسرحية السياسية في الوطن العربي . القاهرة ، دار المعارف ، (اقرأ ١٨٥) .

أحمد محمد عطية : الرواية السياسية . القاهرة ، مكتبة مدبولي ، ١٩٨١ .

أحمد الهواري : البطل المعاصر في الرواية المصرية . بغداد ، وزارة الإعلام ، ١٩٧٦ .

ألفت الروبي : الموقف من القصّ في تراثنا النقدي . القاهرة ، البحوث العربية ، ١٩٩١ .

أميمة عبد الرحمن : ظواهر التجديد في الرواية المصرية ، دكتوراه ، كلية الألسن ، جامعة عين شمس ، ١٩٩٦ .

بشير عباس : الاتجاه الواقعي في الرواية السودانية ، دكتوراه ، كلية الآداب ، جامعة القاهرة ، ١٩٨٣ .

بو علي ياسين ، نبيل سليمان : الأدب والأيديولوجيا في سوريا . اللاذقية ، دار الحوار ، ١٩٨٥ .

جابر عصفور : زمن الرواية . القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٩٩ .

جميل شاكر ، سمير المرزوقي : مدخل إلى نظرية القصة . بغداد ، الشئون الثقافية ، ١٩٨٦ .

جورج سالم : المغامرة الروائية . دمشق ، اتحاد الكتاب ، ١٩٧٣ .

حسام الخطيب : الرواية السورية في رحلة النهوض . القاهرة ، معهد الدراسات العربية ، ١٩٧٥ .

حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي . بيروت؛ الدار البيضاء ، ١٩٩٠ .

حسين الحاج حسن : علم الاجتماع الأدبي . بيروت، المؤسسة الجامعية ، ١٩٨٣ .

حمدي حسين : الرؤية السياسية في الرواية الواقعية . القاهرة ، دار الآداب ، ١٩٩٤ .

رشاد الشامي : الشخصية اليهودية في أدب إحسان عبد القدوس . القاهرة ، كتاب الهلال ، ١٩٩٢ .

سعاد محمد خضر : الأدب الجزائري المعاصر . بيروت ، المكتبة العصرية ، ١٩٦٧ .

سعيد يقطين : القراءة والتجربة . الدار البيضاء ، الثقافة ، ١٩٨٥ .

سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي . الدار البيضاء ، ١٩٨٩ .

سعيد يقطين : الرواية والتراث السردي . الدار البيضاء ، المركز الثقافي ، ١٩٩٢ .

السيد الحسيني : علم الاجتماع السياسي . الدوحة ، قطري بن الفجاءة ، ١٩٨٦ .

السيد الحسيني : مفاهيم علم الاجتماع . الدوحة ، قطري بن الفجاءة ، ١٩٨٦ .

السيد يس : التحليل الاجتماعي للأدب . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٠ .

سيزا قاسم : بناء الرواية . القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٨٤ .

شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية . بيروت ، المؤسسة العربية ، ١٩٩٤ .

شكري عياد : البطل في الأدب والأساطير . ط ٣ القاهرة ، عالم المعرفة ، ١٩٩٥ .

شكري عزيز ماضي : انعكاس هزيمة حزيران على الرواية العربية . بيروت ، المؤسسة العربية ، ١٩٧٨ .

طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٤ .

طه وادي : دراسات في نقد الرواية . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٥ .

طه وادي : القصة ديوان العرب . القاهرة ، الشركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان ، ٢٠٠٠ .

عبد الإله أحمد : الأدب القصصي في العراق (جزءان) . بغداد ، وزارة الإعلام ، ١٩٨٤ .

عبد الإله أحمد : في الأدب القصصي ونقده . بغداد ، وزارة الثقافة ، ١٩٩٣ .

عبد البديع عبد الله : الخرافة والأسطورة في الرواية العربية . القاهرة ، الآداب ، ١٩٩٤ .

عبد الحميد إبراهيم : القصة اليمنية المعاصرة . بيروت ، دار العودة ، ١٩٧٧ .

عبد الرحيم الكردي : السرد في الرواية المعاصرة . القاهرة ، الثقافة ، ١٩٩٢ .

عبد العزيز حمودة : المسرح السياسي . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧١ .

عبد العزيز المقالح : دراسات في الرواية والقصة في اليمن . بيروت ، المؤسسة الجامعية ، ١٩٩٩ .

عبد الفتاح عثمان : الصراع الحضاري في الرواية العربية . القاهرة ، دار العدالة ، ١٩٩٠ .

عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي . الدار البيضاء ، المركز الثقافي ، ١٩٩٠ .
عبد المحسن بدر : الروائي والأرض . القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٧١ .
عبد المنعم تليمة : مدخل إلى نظرية الأدب . القاهرة ، دار الثقافة ، ١٩٧٣ .
عصام بهي : الرحلة إلى الغرب في الرواية العربية . القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٩١ .
عمر الطالب : القصة في الخليج العربي . بغداد ، معهد البحوث ، ١٩٨٣ .
علي الراعي : الرواية في الوطن العربي . القاهرة ، ١٩٩٣ .
فاطمة زيراوي وآخرون : صورة المثقف في القصة الجزائرية . الجزائر ، جامعة الجزائر ، ١٩٩٤ .
فاطمة موسى : سحر الرواية . القاهرة ، الهيئة المصرية ، ٢٠٠٠ .
لطيفة الزيات : من صورة المرأة في القصص والروايات العربية . القاهرة ، الثقافة الجديدة ، ١٩٨٩ .
لويس عوض : الحرية ونقد الحرية . القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٧٠ .
محسن جاسم الموسوي : الرواية العربية ؛ النشأة والتحول . القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٨٨ .
محسن جاسم الموسوي : الموقف الثوري في الرواية العربية . بغداد ، وزارة الإعلام ، ١٩٧٥ .
محمد الباردي : الرواية العربية والحداثة . دمشق ، دار الحوار ، ١٩٩٣ .
محمد الحسن المصطفى : الرواية العربية الموريتانية . القاهرة ، الهيئة المصرية ، ١٩٩٥ .
محمد رجب النجار : التراث القصصي في الأدب العربي . الكويت ، دار السلاسل ، ١٩٩٥ .
محمد صالح الشنطي : فن الرواية في الأدب السعودي . السعودية ، نادي جيزان الأدبي ، ١٩٩٠ .
محمد الفاضل بن عاشور : الحركة الدينية والفكرية في تونس . تونس ، الدار التونسية ، ١٩٧٢ .
محمد عزام : البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة . دمشق ، دار حراء ، ١٩٩٢ .
محمد نجيب التلاوي : الصوت والصدى ؛ دراسة في تأثير ألف ليلة وليلة . القاهرة ، ١٩٩٢ .
محمود أمين العالم : ثلاثية الرفض والهزيمة . القاهرة ، دار المستقبل ، ١٩٨٥ .

محمود شريف : أثر التطوُّر الاجتماعي في الرواية . القاهرة ، أبوللو ، ١٩٩٠ .

مراد مبروك : العناصر التراثية في الرواية العربية . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٩٠ .

منصور الحازمي: فن القصة في الأدب السعودي . الرياض ، دار العلوم ، ١٩٩١ .

ناصر عبد الرازق الموافي : القصة العربية ؛ عصر الإبداع . القاهرة ، دار النشر للجامعات المصرية ، ١٩٩٥ .

نجيب العوفي : مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية . الدار البيضاء ، المركز الثقافي ، ١٩٨٩ .

نبيل سليمان : أسئلة الواقعية والالتزام . دمشق ، دار الحوار ، ١٩٨٥ .

نبيلة سالم : نقد الرواية . الرياض ، النادي الأدبي ، ١٩٨٠ .

نصر محمد عباس : البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة . الرياض ، دار العلوم ، ١٩٨٣ .

واسيني الأعرج : الأصول التاريخية للواقعية في الأدب الروائي الجزائري . بيروت ، الكتاب الحديث ، ١٩٨٦ .

يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي . بيروت ، الفارابي ، ١٩٩٠ .

يوسف نور عوض : الطيب صالح في منظور النقد البنيوي . جدة ، مكتبة العلم ، ١٩٨٣ .

ثانياً – المراجع المترجمة

إيكين ، هنري : عصر الأيديولوجية ، ترجمة فؤاد زكريا . القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٦٣ .

باختين ، ميخائيل : الملحمة والرواية ، ت رجمة جمال شحيذ . الدار البيضاء ، دار توبقال ، ١٩٨٢ .

بارت ، رولان : مدخل إلى النقد البنيوي ، ترجمة منذر عياش . بيروت ، مركز الإنماء ، ١٩٩٣ .

بروب ، ڤلاديمير : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، ترجمة أبو بكر أحمد باقادر ، أحمد عبد الرحيم نصر . جدة ، النادي الأدبي ، ١٩٨٩ .

بوتور ، ميشال : بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة فريد أنطونيوس . بيروت ، دار عويدات ، ١٩٨٧ .

جارودي ، روجيه: واقعية بلا ضفاف ، ترجمة حليم طوسون. القاهرة، الكاتب العربي ، ١٩٦٨ .

جيرار ، جينيت وآخرون : نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير ، ترجمة ناجي مصطفى . المغرب ، الحوار الأكاديمي ، ١٩٨٩ .

جرييه ، آلان روب : نحو رواية جديدة ، ترجمة مصطفى إبراهيم . القاهرة ، دار المعارف ، ١٩٦٤ .

ريا ، ف . بوف : الفن والأيديولوجيا ، ترجمة خلف الجواد . دمشق ، دار الحوار ، ١٩٨٤ .

زيرافا ، ميشيل : الأسطورة والرواية ، ترجمة صبحى حديدي . دمشق ، دار الحوار ، ١٩٨٥ .

زيما ، بيير : النقد الاجتماعي ، ترجمة عايدة لطفي . القاهرة ، دار الفكر ، ١٩٩١ .

غولدمان ، لوسيان : المنهجية في علم الاجتماع الأدبي ، ترجمة مصطفى المسناوي . بيروت، دار الحداثة، ١٩٨٠ .

لوكاش ، جورج : معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة أمين العيوطي. القاهرة، دار المعارف ، ١٩٧١ .

ميوميك ، د. سي : المفارقة، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة. بغداد ، وزارة الثقافة، ١٩٨٢ .

ثالثًا – المراجع الأجنبية

Albert Belyeave: *The Ideological Struggle and Literature*. Moscow, Porgress Publisher, 1975.

Irving Howe: *Politics and the Novel*. New York, 1960.

Jack Myers: *The Longman Dictionary of Poetic Terms*. London, 1989.

J. A. Cuddon: *A Dictionary of Literary Terms*. London, Penguin, 1984.

Jeremy Hawthorn: *Studying the Novel*. London, 1985.

John Peck: How *To Study a Novel?* London, Macmillan, 1986.

Joseph Blotner: *The Political Novel*. New York, 1955.

Lucien Goldman: *Towords a Society of the Novel,* tr. by Alan Sheridan. London, 1975.

Louis James: *Fiction for the Working Man*. London, 1974.

Paul N. Siegel: *Revolution and 20th Century Novel*. New York, 1979.

Ralph Freedman: *The Lyrical Novel*. London, 1971.

Wagene C. Both: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, 1983.